

01086



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**EL PAPEL DE LA CIENCIA EN LAS
VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA **IBEROAMERICANA**)

P R E S E N T A :
RODOLFO MATA SANDOVAL

DIRECTOR DE TESIS: DR. ALBERTO VITAL DIAZ

274395



MÉXICO, D. F.

FEBRERO DE 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Regina

Agradezco a Alberto Vital su agudeza para delimitar y orientar este trabajo. Su constante exigencia, su rigor crítico y sus valiosas observaciones fueron fundamentales para estructurarlo y llevarlo a término. A Carlos López Beltrán le debo importantes señalamientos sobre las relaciones entre la literatura y la ciencia --acompañados del entusiasmo que compartimos por esta conexión-- y a Federico Álvarez, el diálogo siempre generoso que sostuvo conmigo sobre este polémico tema. A Regina Crespo, le doy gracias no sólo por todo lo visible --la lectura minuciosa y paciente de cada capítulo, a lo largo de sus transformaciones, los señalamientos críticos y las sugerencias bibliográficas, especialmente en lo que se refiere al tema brasileño-- sino por lo invisible: el apoyo en medio del silencio de la investigación y la angustia de la escritura.

Por último, debo expresar mi gratitud al programa de becas de posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a mi gran amigo Gustavo Jiménez, con quien compartí el trayecto del doctorado en letras.

ÍNDICE

Introducción	1
Las relaciones entre la ciencia y la literatura	1
Las dos culturas	1
Cientificismo: ¿imperio de la ciencia?	4
Un poeta y crítico literario responde	11
El camino de la metáfora	24
La ciencia y las poéticas de vanguardia	31
Teoría literaria: cientificación de los estudios literarios	39
Una cuestión terminológica	39
La clasificación de las ciencias	42
Un objeto y un método	44
La cientificación: ¿utopía o realidad?	49
Un leit motif: "la teoría literaria no es literatura"	56
José Juan Tablada: teoría de la relatividad, espiritualismo y cuarta dimensión	61
Vanguardia sin vanguardismos	61
La noticia científica	63
Einstein el Antecristo	67
Espiritualismo en Tablada	78
Bragdon y Ouspensky	82
Poesía de la cuarta dimensión	89
Jorge Luis Borges: el afán teorizador y el tema de la cuarta dimensión	99
La prehistoria ultraísta	99
El afán teorizador	102
Explicación y breve historia de la cuarta dimensión	114
Persistencia del tema en la obra de Borges	121
César Vallejo: del materialismo cientificista al compromiso revolucionario	131
Los inicios vertiginosos	132
La huella del materialismo	140
<i>Trilce</i> : una lectura desde el cientificismo	148
Vallejo cronista: ciencia, progreso y vanguardia formal	162
<i>El arte y la revolución</i> : de la vanguardia formal al compromiso político	170

Oswald de Andrade primitivismo y tecnificación el futuro del pasado	177
Una vocación contestataria	180
Tecnología y primitivismo	189
Exotismo y redescubrimiento	198
El doble exotismo de la Poesía Pau-Brasil	202
La nueva Edad de Oro de la antropofagia	207
Conclusiones	223
Bibliografía	233

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de las vanguardias literarias latinoamericanas ha sido estudiado con bastante profundidad en lo que se refiere a las conexiones que guarda con el surgimiento de la modernidad en la región. Se ha enfatizado la tensión del binomio cosmopolitismo-nacionalismo (frecuentemente con un mayor acento en el segundo término) y otra serie de conceptos interrelacionados, como son la identidad latinoamericana, la utopía americana, el problema del subdesarrollo, los "discursos culturales hegemónicos", la modernidad periférica, etcétera. Todo esto ha tenido el telón de fondo del panorama político, económico y social; los antecedentes en el contexto literario (sobre todo como sistemas esclerosados que había que renovar y dentro de los cuales se manifestaban algunas voces precursoras) y la obligada observación sobre la independencia respecto a las escuelas de vanguardia extranjeras. Sin embargo, la lectura que la vanguardia latinoamericana hizo de la ciencia parece no haber recibido la suficiente atención. ¿Cómo incorpora el escritor vanguardista latinoamericano la ciencia y la correspondiente tecnología en su producción? La pregunta es muy ambiciosa, de la cual aquí se presenta un primer estudio, como modelo tal vez para otros igualmente deseables.

El primer paso para abordar un tema como éste es comentar la consabida minimización, a la que se ha sometido el asunto, a través del falso determinismo que condiciona la modernidad estética convirtiéndola en consecuencia inevitable de la modernización tecnológica. El insuficiente desarrollo científico y tecnológico de la región pareciera vedar la consideración del tema o condenarla al fracaso. Sin embargo, hace casi diez años, Perry Anderson apuntó que Inglaterra, cuna de la Revolución Industrial, no generó ningún movimiento de vanguardia importante a principios de siglo.¹ Como contrapartida, se tiene el ejemplo del futurismo ruso, el cual floreció dentro de una economía agrícola no industrializada. En México, el estridentista Germán List Arzubide recibió ataques de Jaime Torres Bodet, con el mismo argumento: no era posible escribir sobre claxons, automóviles y jazzbands desde una ciudad como Puebla, en la que más bien había bandas de pueblo y carretas.² El argumento se repite aún ahora al referirse al

¹ Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 144, march-april, 1984. Reproducido en Marshall Berman et al., *El debate modernidad-posmodernidad*, Nicolás Casullo (comp.), pp. 92-116.

² Cf. Jaime Torres Bodet en *La palabra y el hombre*, num. 40, octubre-diciembre 1981, p.137.

fenómeno de la posmodernidad. Es decir, "si no hemos logrado ser modernos (por no alcanzar la modernización), es imposible que seamos posmodernos".

El problema radica en que no existe una única modernidad: las maneras como se ha implantado y transformado el proyecto iluminista-capitalista europeo, que Matei Calinescu llama "modernidad burguesa",³ han sido múltiples, y en ellas ha interactuado la diversidad histórica, social y cultural de América Latina con todas sus contradicciones. Se ha conformado una heterogeneidad multitemporal, ya identificada por la tradición ensayística del mestizaje racial y cultural, en la que ahora son mucho más palpables las acciones políticas, educativas y comunicativas modernas.⁴ No se discute aquí si la modernización ha fallado; sólo que ha sido diferente. Más aún, esta situación nos ha permitido cuestionar el paradigma de modernidad occidental con hechos que ilustran las reflexiones teóricas que la posmodernidad está produciendo. Y esto, paradójicamente, conduce a un nuevo equívoco que se basa en el esquema de progreso lineal: el de que somos posmodernos antes de ser modernos. No: venimos de una experiencia de modernidad diferente aunque, es lógico, no autónoma.

En la integración de esa heterogeneidad multitemporal que es la cultura latinoamericana, interviene una tradición científica que proporcionó, a través de diversos medios, sustratos informativos que fueron asimilados por los vanguardistas latinoamericanos. No sólo la mera teoría científica participa en este proceso; también intervienen las formas lingüísticas a través de las cuales se transmite ésta: las narraciones heurísticas de apoyo (por ejemplo, la selección natural darwiniana, el inconsciente freudiano, el tren de Einstein) y las interpretaciones "erróneas" del discurso científico. En suma, todo aquello que alimenta la metaforización basada en el traslado de elementos originalmente pertenecientes al campo semántico de la ciencia. Desde luego, lo que se pretende identificar aquí es la manera orgánica y profunda de incorporación y exaltación de los avances científicos y tecnológicos. Se trata de evitar permanecer en un análisis superficial, tal como ha sucedido cuando este tipo de observaciones se limitan a detectar un mero "maquinismo", frecuentemente tildado de imitación futurista. César Vallejo percibía

³ Para Matei Calinescu, la llamada "modernidad burguesa" conjuga las propuestas de la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y el naciente capitalismo: tiempo lineal, mensurable, comercializable y equivalente a dinero; y culto a la razón, a la idea de libertad definida en el marco de un humanismo abstracto pero también orientada a un pragmatismo, a la acción, al éxito y al progreso. El crecimiento de la vida urbana, la irrupción de la tecnología en el cotidiano y los cambios en las relaciones de producción conjuntamente trajeron modificaciones en el modo de percepción de la realidad y consecuentemente en la naturaleza del arte (Cf. Matei Calinescu, *Five faces of modernity Modernism. Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, pp. 41-42).

⁴ Cf Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*, p. 71.

esta necesidad de penetración por parte del creador cuando decía: "El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir 'telégrafo sin hilos', a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera, y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca de palabras flamantes".⁵ Ya en 1921 Jorge Luis Borges apuntaba: "No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas".⁶

La constante reflexión sobre la metáfora, o de manera más general, sobre el lenguaje poético y su relación con la realidad y la percepción, conduce a la consideración de la experiencia estética a través de la literatura (tanto en el momento de creación como en el de transmisión) desde un punto de vista epistemológico. Muchos vanguardistas sintieron una inmensa necesidad de revisar estas cuestiones para poder afirmar, como Huidobro, que "lo realizado en la mecánica [y en toda ciencia, diríamos] también se ha hecho en poesía".⁷ La misma escritura de manifiestos, como exposiciones de principios, incluía en ocasiones postulados "teóricos" portadores de un "rigor científico". Si las dos décadas finales del siglo pasado vieron crecer una manía cientificista, las tres primeras de éste recibieron tal número de artefactos tecnológicos que el triunfo de la ciencia se hizo palpable y cotidiano. La necesidad de entender cabalmente la ciencia fue aún más dispensable que en los arrebatos simplificadores del cientificismo decimonónico, lo cual fortaleció su paradójico proceso de mitificación: si la ciencia debía suplantar a las tradiciones, religiones y filosofías del pasado, condenadas por su irracionalismo y por su falta de fundamentos sólidos, ahora recibía un tratamiento similar, pues había sido entronizada y se le rendía culto con una singular ceguera.⁸

De esta manera, si por un lado el escritor debía adecuar sus herramientas al conocimiento de una nueva realidad, por otro tenía que reafirmar su postura ante la de un

⁵ César Vallejo, *Favorables Paris Poema*, num. 1, París, julio de 1926, en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 332-333.

⁶ Jorge Luis Borges, "La metáfora" en *Cosmópolis*, Madrid, No. 35, noviembre de 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 114.

⁷ Vicente Huidobro, "El creacionismo", publicado en francés, "Le creationnisme", en *Manifestes*. Paris Éditions de La Revue Mondiales, 1925, pp. 31-50. Citado en Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 219.

⁸ Cf. Claude Chrétien, *A ciência em ação*, pp. 11-33.

científico fortalecido, porque, como afirma Huidobro, "casi todos los sabios modernos quieren negarle al artista su derecho de creación [...] Son precisamente estos científicos que niegan al artista el derecho de creación quienes deberían más que nadie otorgárselo".⁹ Esto explica que los vanguardistas latinoamericanos hayan aplicado enfoques científicos o paracientíficos en sus reflexiones estéticas. Por ejemplo, el nexa que Rimbaud establece entre las vocales y determinados colores es comparado por Borges con algunos estudios científicos de "audición colorativa", de cuyos resultados concluye, junto con Max Nordau y Suárez de Mendoza, que se trata solamente de "asociaciones casuales carentes de universalidad".¹⁰ En ocasiones como ésta, el prestigio del saber científico demostrado experimentalmente acaba con la ficción artística, en el sentido de que rompe sus pretensiones de hegemonía simbólica amplia, sustituyéndola por abstracciones. Pero también llega a suceder que se declaren simplemente como dos modos o estilos de ver la realidad, uno científico y otro artístico, sin que se privilegie a ninguno como "verdad absoluta". Sin embargo, el caso más frecuente tal vez sea el de la utilización de las propuestas científicas como andamios legitimadores: modernos, progresistas e iconoclastas. Su carácter paracientífico, en el sentido de "próximo a la ciencia", otorgaba parte del prestigio necesario para vapulear a la multitud de retardatarios "literaturipedos 'specimen'", como les llama Manuel Maples Arce.¹¹ Nótese que el calificativo usado por el estridentista ubica la argumentación iconoclasta vanguardista en el contexto de una historia natural retomada desde una perspectiva evolucionista.

Por otra parte, la ciencia no siempre fue bien recibida como "socia capitalista" o "cómplice" en el impulso antipasadista. Llegó a suceder que el encuentro entre ambas esferas desembocara en la parodia, uno de cuyos ejemplos europeos más notables sería *Les gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911) de Alfred Jarry. ¿Cómo se dieron ese tipo de textos en Latinoamérica? La excesiva veneración por la ciencia había convertido a ésta, entre algunos escritores, en un tótem, situación inaceptable para otros principalmente por dos razones: primero, porque en el ambiente general de libertad e iconoclastia, que las vanguardias despertaron, cualquier sacralización abría un campo de disputa; segundo, porque ya existía una tradición anticientífica, cuya principal acusación

⁹ Vicente Huidobro. "La creación pura. *Ensayo de estética*" publicado en francés, "La création pure Essai d'esthétique", *L'Esprit Nouveau* (París), num 7 (abril 1921), pp. 769-776. Citado en Verani, Hugo J.. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 213.

¹⁰ Jorge Luis Borges, "La metáfora", en *Cosmópolis*, Madrid, No. 35, noviembre de 1921. recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 116-117.

¹¹ Cf. Manuel Maples Arce, *Actual número 1* en Luis Mario Schneider, *El estridentismo México 1921-1927*, p. 43.

contra las disciplinas respectivas era la de reduccionismo. Por ejemplo, John Keats y Charles Lamb coincidieron en que Newton, al explicar el arco iris, había destruido toda su poesía.¹² Keats lamentaba profundamente que la fría ciencia tuviera el poder de destruir el encanto de las cosas: "Philosophy will clip an Angel's wings, / Conquer all mysteries by rule and line, / Empty haunted air and gnomed mine-- / Unweave a rainbow, as it erewhile made / The tender-person'd Lamia melt into a shade".¹³

Goethe también se negó a aceptar las teorías expuestas por Newton en *Optiks* (1730), pero sus razones fueron distintas, pues se ubicaban en el terreno de la investigación científica. En *Esbozo de una teoría de los colores* (1810-1820), el poeta considera a estos últimos como complejos "fenómenos mitad luz, mitad sombra", en los que intervienen los medios físicos, los órganos visuales, y la subjetividad, y no como resultados simples de la refracción, que Newton juzgaba su origen principal.¹⁴ Goethe, al igual que Newton, experimentó con prismas, velas, papeles y sombras, y estaba seguro de que su teoría irritaría a los matemáticos, pero sería grata a filósofos, médicos, físicos, técnicos y tintoreros.¹⁵ En su exposición prefiere describir detalladamente sus experimentos y trata de evitar los excesos de la abstracción teórica que, según explica, cometió Newton: odiaba ver reducidos los colores a números y a partículas invisibles. En realidad, la teoría de los colores de Goethe representa una de las primeras críticas del positivismo ilustrado, realizada por un autor que no quería hacer del irracionalismo romántico una fortaleza. Su aliento enciclopédico alcanza alturas de vértigo en las que se manifiesta un gran amor por la razón, pero también un miedo a sus extremos.¹⁶ Esta actitud ambigua de Goethe se percibe, por ejemplo, en el contraste entre su apasionada crítica a Newton --lanzada desde la postulación de su propia teoría-- y el tono, los epígrafes, las máximas e incluso el mismo título de "Esbozo" que antecede sus formulaciones, los cuales relativizan sus propuestas científicas.¹⁷

¹² El 28 de diciembre de 1817, Charles Lamb, John Keats y William Wordsworth asistieron al famoso "immortal dinner", celebrado en la casa del pintor Benjamin Haydon. Éste había incluido a varias figuras históricas en su cuadro *Christ Entry to Jerusalem*, entre las cuales estaba Newton. Keats y Lamb lo recriminaron por ello en los términos mencionados (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical tradition*, p. 303).

¹³ John Keats. fragmento del poema "Lamia", en *Poesía completa*, Tomo II, pp. 57-58.

¹⁴ Cf. Johann W. Goethe, *Obras completas*, Tomo I, pp. 442, 578.

¹⁵ Cf. Johann W. Goethe, *op cit*, p. 443.

¹⁶ Cf. Manlio Brusatin, *A History of Colors*, p. 102.

¹⁷ Goethe cierra el prefacio a esta obra con la máxima "si algo conoces mejor que esto, perdona mi candor; si no, usa de esto conmigo" e inicia la introducción con el epígrafe "Sean nuestras cosas verdaderas o falsas tales serán aunque empleemos toda nuestra vida en defenderlas Y a nuestra muerte, los chicos que ahora juegan serán nuestros jueces" (Johann W. Goethe, *Obras completas*, Tomo I, p. 439-440).

En las primeras décadas del siglo XX, el hecho, ahora evidente, de que la ciencia también está condicionada culturalmente, era un tanto nebuloso, aún más para gente ajena al área. La "reina de las ciencias", la matemática, todavía era perfecta y servía como modelo. Su prestigio alentaba proyectos como el de los formalistas rusos de crear una "ciencia de la literatura". Los pasos que daba la literatura para acercarse a la ciencia eran bastante más numerosos. En nuestros días, la situación se ha ido nivelando, pues el caso complementario se ha vuelto más común: el de reconocer zonas artísticas en la ciencia, dado que ésta usaría categorías y recursos pertenecientes al universo de la apreciación estética.

Según Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte*, la producción cultural humana maneja dos sistemas simbólicos: los descriptivos, típicos del lenguaje común y también de las formas básicas del lenguaje científico, y los representacionales, característicos del arte.¹⁸ Lo que sucede es que los cruces entre ambas áreas han aumentado. Así, por una feliz ironía del destino, la *Teoría de los colores* de Goethe sirvió de base de inspiración para que uno de los científicos más prominentes que han participado en la conformación de la Teoría del Caos, Mitchell Feigenbaum, desarrollara sus ideas.¹⁹

Las vanguardias latinoamericanas, como ramificaciones del más amplio fenómeno de la modernidad en el Subcontinente, repiten la problemática derivada del excesivo peso otorgado a la modernización socioeconómica. Esta problemática puede observarse de manera especial en dos actitudes opuestas y complementarias que se han identificado en ellas. La primera está ligada a la idea de cosmopolitismo. Frecuentemente se identifica este término con el avance socioeconómico extranjero (y en consecuencia científico-tecnológico o viceversa) o con un determinado *status* de desarrollo cultural. Lo que tiene en mente el vanguardista latinoamericano cuando adopta esta actitud es inscribirse en el arte "universal", participar del concierto de la cultura. Bajo estas circunstancias, inevitablemente surge la acusación de imitación de la cultura extranjera, de falta de originalidad. La respuesta más común a este reproche argumenta que el intento vanguardista va orientado a insertar, en la lógica del desarrollo artístico universal (y extranjero), una contribución latinoamericana. La segunda manera en que se manifiestan los efectos del excesivo peso dado a la modernización es la que desemboca en el nacionalismo. Esta actitud frecuentemente es xenófoba y prefiere dirigir sus esfuerzos a lo "propio", lo "americano", lo que es de la tierra. Y es aquí donde surgen las preguntas: ¿Y la ciencia? ¿Es propiedad de la

¹⁸ Cf Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte*, pp. 229-265.

¹⁹ James Gleick, *Caos A criação de uma nova ciência*, pp 156-169.

humanidad o de las potencias económicas? ¿Es vista por las vanguardias latinoamericanas como un lenguaje universal o regional?

Al introducir la dimensión del papel social del arte fue frecuente que el binomio descrito en el párrafo anterior (cosmopolitismo vs nacionalismo) se transformara en la oposición arte puro vs. arte comprometido. Los problemas sociales latinoamericanos y la efervescencia de la izquierda internacional propiciaron la aparición de este eje de debate. Dentro de un esquema fuertemente polarizado, la ciencia adquirió un valor ambiguo, pues tanto se la identificaba con el capitalismo explotador y enajenante del hombre, como se le otorgaba la misión emancipadora de aliada del hombre en la simplificación del trabajo en la propuesta socialista.

Por otra parte, la herencia proveniente de las visiones utópicas de América llegó a enfatizar el aspecto primitivista de las vanguardias latinoamericanas. En ese sentido, los avances científicos o tecnológicos entraban en conflicto y eran rechazados como corruptores de un estado edénico. Esta fue una de las formas que tomó la tradición anticientífica mencionada. Sin embargo, estos avances científicos y tecnológicos también podían ser transformados, "domesticados" por el saber autóctono. Es el caso de Oswald de Andrade, quien realiza una brillante parodia del saber occidental establecido, con la cual relativiza su carácter de discurso hegemónico. Por ejemplo, en su *Manifiesto antropófago* (1928) nos dice: "Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem [...] Le pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba José Galimatias. Me lo comí".

En resumen, se puede afirmar que el estudio de las relaciones entre la vanguardia latinoamericana y la cultura científica promete reflexiones enriquecedoras no sólo para el esclarecimiento de ese peculiar periodo de nuestra historia literaria sino también del periodo inmediatamente anterior, que coincide con el positivismo cientificista. Los ejes de análisis que hasta ahora se han propuesto se ven complementados con la inclusión del eje fundamental de la modernidad: el desarrollo científico tecnológico y sus repercusiones profundas, tanto en la situación social del escritor, como en su producción crítica y artística. Por ello, el trabajo inicia con una revisión del problema de las dos culturas, propuesto por Charles Percy Snow en 1959, el cual es enfocado como una prolongación del conflicto original entre la modernidad estética y la modernización tecnocientífica. El ascenso de la ciencia y la técnica a partir de la Revolución Industrial ha provocado actitudes ambiguas de

parte de los artistas: desde las posturas eufóricas hacia el progreso hasta los anuncios disfóricos de catástrofes apocalípticas. Las vanguardias son un momento de especial importancia en este desarrollo ya que, a la par de los grandes cambios científicos y tecnológicos que presenciaron, procuraron alcanzar logros similares en el campo del arte. El prestigio de la ciencia llevó a los vanguardistas a teorizar sobre sus procedimientos y materiales de trabajo, haciéndolos participar en el proceso creativo, desde el punto de vista de la crítica. Por esta razón, el segundo capítulo está dedicado a rastrear el impacto de este prestigio en la historia de los estudios literarios. Finalmente, dada la amplitud del tema, fue necesario elegir a cuatro escritores para analizarlos con profundidad: José Juan Tablada, Jorge Luis Borges, César Vallejo y Oswald de Andrade. Cada uno de ellos responde a diferentes experiencias de la vanguardia y a distintos aspectos del problema de las relaciones entre la ciencia y la literatura.

LAS RELACIONES ENTRE CIENCIA Y LITERATURA

Rodolfo Mata

La variabilidad de los significados, particularmente sus múltiples y arriesgadas mutaciones figurativas, y una incalculable aptitud para las paráfrasis múltiples constituyen precisamente aquellas propiedades de las lenguas naturales que inducen a su creatividad y dotan no sólo las actividades poéticas, sino incluso las científicas, de un alcance continuamente inventivo.

Roman Jakobson, "El lugar de la lingüística entre las humanidades" (1967).

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.

Jorge Luis Borges, "La metáfora" (1921)

Las dos culturas

Las relaciones entre ciencia y literatura son complejas y su historia es larga, pero, sin duda, el resurgimiento del debate alrededor de ellas es un asunto que no parece tener mucho tiempo y es el resultado de un cambio gradual, el cual se ha venido gestando de una manera a veces inadvertida. El movimiento de revisión de estas relaciones parece partir de la conferencia que Charles Percy Snow --escritor y científico inglés, especialista en física molecular-- dio en mayo de 1959. Dicha conferencia, que llevaba como título *Las dos culturas y la revolución científica*, causó un revuelo inusitado. Cuatro años más tarde, en un nuevo escrito, *Las dos culturas: un segundo enfoque*, el autor se muestra sorprendido ante la abundante respuesta que su conferencia generó y se dedica a poner en claro sus intenciones originales, los equívocos que suscitó y las simpatías y antipatías que levantó. Para ello hace un resumen de aquella conferencia:

En nuestra sociedad (es decir, la sociedad occidental avanzada) hemos perdido ya hasta el simulacro de una cultura común. Las personas con el más alto nivel de formación y erudición que conocemos ya no pueden

comunicarse entre sí en el plano de sus principales intereses intelectuales. Esto es grave para nuestra vida creativa, intelectual y, por encima de todo, es grave para nuestra vida normal. Nos lleva a interpretar el pasado erróneamente, a juzgar mal el presente y a negar nuestras esperanzas para el futuro. Nos está haciendo difícil o imposible emprender la acción justa y apropiada.

El ejemplo más sobresaliente de esta falta de comunicación lo configuré en dos grupos humanos que representan lo que he bautizado con el nombre de "las dos culturas". Incluía en una de ellas a los científicos, cuyo peso, obra e influencia no necesitan ponderación. En la otra estaban los intelectuales literarios. No pretendía que los intelectuales literarios actúen como principales guías o árbitros del mundo occidental. Quería hacer ver que los intelectuales literarios representan, expresan como portavoces y en cierta medida configuran y predicen el talante de la cultura no científica. No toman ellos las decisiones, pero sus palabras se infiltran en el ánimo de los que las toman. Entre estos dos grupos --los científicos y los intelectuales literarios-- hay escasa comunicación, y, en vez de simpatía y compañerismo, reina un sentimiento próximo a la hostilidad.¹

Si bien Snow no estaba del todo equivocado, tocó el tema de una manera un poco brusca y descuidada. En primer lugar, el "abismo de incompreensión mutua"² que señalaba no era tan profundo; como él mismo lo reconoció más tarde, ya se estaban haciendo esfuerzos en algunas universidades (fuera de Inglaterra, según él) para moderar los efectos de una creciente especialización en la educación. Además --y ésta fue una de las principales objeciones que se le hicieron--, había sido muy esquemático. Los criterios que había tomado como emblemas de esta incomunicación --a saber, el hecho de que los intelectuales literarios no conocieran cuál era la segunda ley de la termodinámica o de que los científicos no hubieran leído a Shakespeare-- no mostraban sino una divergencia entre aquellos que pueden charlar informalmente sobre literatura o sobre ciencia, lo cual no planteaba un debate serio.³

Por otra parte, el título que Snow eligió para el segundo apartado de su conferencia, "Los intelectuales como luditas por naturaleza", fue prácticamente explosivo. Para muchos, esta comparación con el mítico líder obrero Ned Ludd, quien supuestamente fue el organizador de un frente que buscaba destruir la maquinaria durante la revolución

¹ C. P. Snow, *Las dos culturas y un segundo enfoque. Versión ampliada de las dos culturas y la revolución científica*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Cf. George Levine, *One culture*, p. 3

industrial,⁴ sonó casi a insulto. Los científicos tampoco escucharon con agrado que Snow dijera que se habían autoempobrecido, que consideraban que la literatura estaba fuera de sus intereses y que "su entendimiento imaginativo [era] menor de lo que podría ser".⁵

No obstante estos desacuerdos, lo realmente importante fue que C. P. Snow señaló, desde un principio, la dimensión social del problema, la participación de comunidades de pensadores cuya dinámica comenzaba a ser motivo de estudios más detallados y profundos.⁶ Su sensibilidad hacia estos problemas se hizo más aguda y, por lo tanto, más evidente, en las reflexiones que aparecieron después, en *Las dos culturas: un segundo enfoque*. Tanto fue así que, en ese texto, él mismo reconoce que la fuerte vinculación que había sostenido durante toda su vida con historiadores sociales no había sido suficiente para hacerle percibir, en ese entonces, que dentro del esquema de pensamiento de "las dos culturas" también cabía el de una "tercera cultura", que hoy llamaríamos "cultura interdisciplinaria":

⁴ Escribe John Rule en *Clase obrera e industrialización. Historia social de la revolución industrial (1750-1850)*: "La palabra 'ludita', que desde entonces [desde la destrucción de maquinaria en los años de guerra entre Inglaterra y Francia] se ha utilizado para describir la resistencia obrera a las tecnologías y las prácticas de trabajo innovadoras, entró a formar parte del lenguaje sindicalista por primera vez en 1811, cuando una serie de cartas y proclamas firmadas por «Ned Ludd», «Capitán Ludd», o incluso «General Ludd» precedieron y acompañaron a los ataques a maquinaria en los distritos de tejido de punto de Nottingham, transmitiendo la idea de un «ejército de reparadores» de males que el pueblo había sufrido. [...] El estudio de los disturbios «luditas» en su contexto histórico adecuado revela [...] lo inapropiado de esta etiqueta para los fenómenos que hoy en día describe" (p. 524). El ludismo tuvo una importancia considerable, apunta John Rule, pues es el ejemplo más agudo de este tipo de protesta. La destrucción de maquinaria se extendió durante los años de 1811 y 1812 en tres distritos industriales y en 1814 y 1816 provocó que se estacionara a más de 12,000 soldados en las inmediaciones, lo cual representaba una fuerza militar mayor que la que llevó Wellington en su primera expedición a Portugal en 1808: llegó a creerse que se trataba de los preámbulos de una revolución. Se entiende entonces por qué la acusación de ludismo por parte de Snow, si bien es inadecuada por la descontextualización, tiene resonancias fuertes en Inglaterra.

Por otra parte, el ludismo no obedeció a una sola causa. Los objetivos de la destrucción de máquinas amparaban intereses muy diversos. No sólo participaron los hambrientos desempleados sino también aquellos pequeños propietarios cuyas finanzas no les permitían comprar maquinaria y ser competitivos en precio. Esto pone al descubierto cómo los ludismos frecuentemente enmascaran intereses complejos de poder tras reclamos simplificados de "humanismo" o "tradicición". Si la etiqueta de ludita, por su explicación histórica, es inapropiada, como apunta Rule, es su historia misma la que le confiere fuerza metafórica. En el fondo, los luditas siguen teniendo algo en común: miedo a la pérdida de una posición de poder.

⁵ C. P. Snow, "Las dos culturas y la revolución científica" en *Ensayos científicos*, p. 21. Son notables las modificaciones que C.P. Snow introdujo en *Las dos culturas y un segundo enfoque. Versión ampliada de las dos culturas y la revolución científica*, reedición de su conferencia inicial. Sus juicios tienen mucho más tacto y sus palabras son más cuidadas. Por ejemplo, el segundo apartado se llama "Los intelectuales, luditas por antonomasia" en vez de "Los intelectuales como luditas por naturaleza" o la frase "los no científicos no tienen ningún conocimiento del edificio [de la ciencia]" cambia a "la mayor parte de los no científicos no poseen la menor noción de lo que es ese edificio" (el subrayado es mío).

⁶ Durante esos años se gestó una de las obras de mayor impacto en los estudios acerca del desarrollo de la ciencia y de su perspectiva histórica. Durante 1958 y 1959, T. S. Kuhn desarrolló la etapa final de su estudio *La estructura de las revoluciones científicas* (1962).

Me ha llamado cada vez más la atención un cierto cuerpo de opinión intelectual que espontáneamente va formándose, sin organización, sin guía ni dirección consciente de ninguna clase, bajo la superficie de ese debate [...]. Este cuerpo de opinión parece provenir de intelectuales situados en una diversidad de campos: historia social, sociología, demografía, ciencias políticas, economía, gobierno (en el sentido académico norteamericano), psicología, medicina y artes sociales como la arquitectura. Parecerá una amalgama heterogénea, pero hay en ello una consistencia interna. Todos están interesados por el modo en que los seres humanos viven o han vivido, y están interesados no en términos de mito sino de realidad. No quiero dar a entender con esto que estén de acuerdo todos entre sí, pero en su visión de problemas fundamentales --como el de los efectos humanos de la revolución científica, que es el caballo de batalla de todo este planteamiento-- presentan cuando menos un aire de familia [...] ahora estoy convencido de que esta cultura se aproxima. Cuando llegue, algunas de las referidas dificultades de comunicación serán por fin allanadas; porque dicha cultura no tiene más remedio, para cumplir su cometido, que entenderse en su propio lenguaje con la cultura científica. Luego, como decía, el foco de esta dialéctica será desplazado en una dirección que vendrá a ser más provechosa para todos nosotros.⁷

En efecto, el meollo de las preocupaciones de C.P. Snow era el futuro de la sociedad a nivel mundial. En el marco de la Guerra Fría lo desvelaban tres amenazas que veía en el horizonte: la guerra nuclear, la superpoblación y la abrumadora diferencia entre ricos y pobres. La incomunicación planteada por "las dos culturas" no era simplemente un problema que debía ser resuelto para reunificar las áreas del saber, sino para desarrollar una "tercera cultura" que enfrentara efectivamente las amenazas mencionadas.

Cientificismo: ¿imperio de la ciencia?

En la época en que Snow escribió su conferencia, las discusiones sobre las diferencias entre la ciencia y el arte se habían orientado principalmente en dos direcciones: por un lado, la de las funciones de cada conjunto de disciplinas y, por otro, la de sus estrategias de lenguaje. Si la primera se caracterizaba por la persistencia, aún en 1963, de un criterio teleológico

⁷ C. P. Snow. *Las dos culturas y un segundo enfoque. Versión ampliada de las dos culturas y la revolución científica*, pp. 81-83

heredado en línea directa del positivismo finisecular, la segunda --sobre la que volveré con mayor detalle-- se enfocaba hacia cuestiones formales que trataran de evitar las dificultades de la inserción de ambos conjuntos en la sociedad, especialmente aquellos temas que involucraran valores. Continuando con la primera línea, se puede afirmar que la ciencia, a finales del siglo XIX, se planteaba como el motor del progreso de la Humanidad, y su finalidad era suministrar la base racional de la acción del hombre sobre la naturaleza con miras a dominarla. La búsqueda de leyes cada vez más generales y más perfectas, basadas en hechos positivos, es decir, factibles de ser repetidos y verificados, permitiría alcanzar tal meta. Esto ocasionó que la metafísica, la religión y las artes en general fueran marginadas. De hecho, se acentuaba el desplazamiento que el artista ya había venido padeciendo desde el siglo XVIII por los efectos de la Revolución Industrial, el culto de la razón y los cambios sociales y económicos que había traído el capitalismo.

Esto explica que el poeta romántico inglés Percy B. Shelley, ya en 1821, intentara reivindicar el papel de la poesía en la sociedad. En *Defensa de la poesía*, Shelley compara "dos clases de actividad mental denominadas razón e imaginación". Define a la Poesía como "la expresión de la imaginación" y propone que "la razón es a la imaginación lo que el instrumento al agente, lo que el cuerpo al espíritu, lo que la sombra a la sustancia".⁸ Lamenta que "los poetas han sido invitados a abdicar la corona cívica en los razonadores y los artesanos", ya que "se admite que el ejercicio de la imaginación es más deleitable pero se alega que el ejercicio de la razón es más útil".⁹ Shelley termina su manifiesto afirmando que "los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo".¹⁰

Medio siglo más tarde, algo similar ocurre en México, cuando Manuel Gutiérrez Nájera, en su artículo "El arte y el materialismo" (1876), defiende la poesía sentimental del libro *Páginas sueltas* de Agapito Silva ante las "desconsoladas teorías del realismo y del asqueroso positivismo".¹¹ Gutiérrez Nájera se declara en contra del raciocinio descarnado que afirma que "el espíritu no existe, el amor es una quimera, luego la poesía erótica es vana y perjudicial". Denuncia la prostitución y corrupción del arte por la invasión del materialismo que destruye la belleza y aniquila su único y verdadero sustento, que es la aspiración al ideal. Gutiérrez Nájera termina colocándose al lado de aquellos artistas que, como "soldados valerosos", están dispuestos al martirio en esa lucha.

⁸ Percy B. Shelley, *Defensa de la poesía*, p. 23. Esta obra de Shelley fue escrita alrededor de 1821, pero publicada póstumamente, en 1840.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ *Cf Ibid.*, p. 110.

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, "El arte y el materialismo" en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, pp. 156-180

Los anteriores son sólo dos ejemplos, entre muchos, de las protestas que despertaron en el siglo pasado las relaciones entre la ciencia y la literatura. Esto nos muestra cómo el terreno estaba preparado para que las llamadas filosofías irracionistas o intuicionistas -- entre las cuales destaca el vitalismo de Bergson, las propuestas de Nietzsche y el idealismo de Croce-- tuvieran una muy buena acogida entre los escritores. Si bien Bergson no despreciaba a las ciencias (como fue la postura extrema de algunos escritores), restituía cierto equilibrio en sus conflictivas relaciones con la literatura al decir que sólo pedía a la ciencia que siguiera siendo científica y que no se transformara en una metafísica inconsciente.¹² Durante más de medio siglo, esta impostura, que se presentaba a los ignorantes o a los semidoctos bajo la máscara de la ciencia --decía Bergson-- había obstaculizado el camino de la metafísica.¹³

No obstante, ante el público en general, la balanza siguió inclinada a favor de la ciencia. Su prestigio mantenía una influencia arrolladora, pues su poder se manifestaba palpablemente en su fecundidad tecnológica. Esto produjo un profundo deseo de imitación de sus métodos. No podemos olvidar que, dentro de la clasificación positivista de las ciencias --cuyo ordenamiento se consideraba en forma ascendente a partir de lo simple y general--, las matemáticas se encontraban en la base. Seguían la astronomía, la física, la química, la biología y finalmente la sociología, que se consideraba una "física social". El modelo era la exactitud y la perfección formal y lógica de las matemáticas. La intervención de las matemáticas en la formulación de una disciplina como ciencia se convirtió, por un tiempo, en un requisito *sine qua non*. El acopio de datos y el empleo de variables cuantificables y de análisis estadísticos era una parte esencial para poder recibir el respaldo del calificativo "científico".¹⁴

De ahí nació lo que se conoce como científicismo: la idea de una ciencia pura, neutral, desvinculada de cualquier religión o ideología, que se enarbola como único modo válido de representación del saber y que se levanta junto al Estado moderno como entidad legitimadora que busca el progreso. Según Claude Chrétien, el científicismo se basa, en primer lugar, en la idea de progreso del espíritu humano a través de tres estados: teológico o ficticio, metafísico o abstracto y científico o positivo. Comte explicó esta "Ley de los Tres

¹² Cf. Henri Bergson. *El pensamiento y lo moviente*, pp. 64-65.

¹³ *Idem*

¹⁴ En el campo de la literatura considérense, por ejemplo, los estudios de Adrej Belyj sobre el verso ruso en su libro *Symbolism* (1910), donde se aplican, por primera vez en esa lengua, los análisis estadísticos que inspirarán, con las debidas precauciones, los trabajos de dos grandes formalistas: B. Tomashevskij y R. Jakobson. Belyj creía, en un exceso científicista, que en poesía existían "leyes inmanentes de dialéctica matemática". Consideraba que sus análisis eran mucho más que una ingeniosa y útil herramienta (Cf. Victor Erlich. *Russian Formalism*, pp. 34-40)

Estados" en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), la cual fue posteriormente adoptada como trasfondo estructurador del pensamiento de sus epígonos. En segundo lugar, dice Chrétien, el cientificismo se apoya en la creencia de que el método es universal y omnipotente para lograr extraer el conocimiento exacto de la observación. Esto, con el fin de disipar el misterio de las revelaciones.¹⁵

La ciencia, entonces, se convierte en su propio mito, en algo que llena el vacío dejado por la autoridad divina.¹⁶ El hecho de que algo se presente como "científicamente comprobado" lo dota de una validez que no puede --o no debe-- ser puesta en duda. La frase se erige en una especie de llamado a un nuevo dogma que se ve reforzado por un fenómeno paralelo: la creciente especialización de la investigación científica impide que sus mecanismos y resultados sean entendidos sin una preparación cada vez más exigente. Para el lego, el remedio es confiar en esta nueva autoridad.

Por otra parte, el proceso de mitificación de la ciencia también explica los préstamos que de ella hicieron y siguen haciendo algunas doctrinas religiosas. A la vez que legítima, la ciencia puede proporcionar nociones que, por permanecer oscuras e incomprensibles para la mayoría, son factibles de mistificaciones que las transforman en objetos esotéricos.¹⁷

El cientificismo también planteó problemas de carácter ético. El avance de la ciencia, como progreso con miras al dominio de la naturaleza, entró en conflicto con las ideas de la búsqueda del saber por el saber mismo. Bertrand Russell señalaba que "la ciencia solía valorarse como un medio para *conocer* el mundo; ahora, a causa del triunfo de la técnica, se concibe como algo que muestra el modo de hacer *cambiar* el mundo".¹⁸ Las disputas acerca de la independencia, neutralidad o pureza de la ciencia pasaron a un primer plano, instigadas por los efectos devastadores que tuvieron los avances técnico-científicos del armamento utilizado durante la Primera Guerra Mundial. Los llamados a tener conciencia acerca de los peligros del divorcio entre el quehacer científico y sus repercusiones sociales aumentaron. Como sabemos, cuando C.P. Snow escribió su ensayo, ya se había sumado a estas inquietudes la terrible experiencia de la Segunda Guerra Mundial, junto con las explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki. Los "intelectuales literarios", como los llama Snow, ya tenían importantes motivos para reclamar a los

¹⁵ Claude Chrétien, *A ciência em ação*, pp. 27-28.

¹⁶ Cf. Claude Chrétien, *A ciência em ação*, pp. 17-20. A propósito de este tema, también se puede recordar que el surgimiento del agnosticismo --término y concepto acuñado en 1869 por el naturalista y fisiólogo inglés Thomas Henry Huxley, discípulo de Darwin-- es resultado de este vacío.

¹⁷ Aún ahora, cuando escuchamos que algo ha sido "científicamente comprobado", sabemos que la intención es que su valor de "verdad" sea incuestionable. La instrumentación de este recurso como argumento de mercadotecnia o de propaganda de creencias religiosas es un fenómeno vigente.

¹⁸ Bertrand Russell, "La ciencia y los valores" en *Escritos básicos II*, p. 589.

científicos el recorte de la dimensión ética. La fecundidad tecnológica de la ciencia, en la que se basa su prestigio, también guardaba un lado negativo y destructor. Ya no era posible sostener la lógica del saber por el saber mismo sin considerar las posibilidades negativas de su instrumentación. De las guerras mundiales, enfrentadas por los movimientos pacifistas, se pasó a los temores por la carrera armamentista de la Guerra Fría. Después de la caída del Muro de Berlín, de la disolución de la Unión Soviética y del desmonte de las ojivas nucleares, apareció el problema del control de la contaminación por radioactividad. Ahora, los temores de la autodestrucción, basados en los peligros de una conflagración nuclear, han ido cediendo espacio a otras amenazas: las catástrofes ecológicas. El problema de la contaminación ambiental --que comenzó a captar la atención mundial en los años sesentas con algunos casos escandalosos, como el *smog* sobre Los Angeles y la contaminación del Lago Michigan-- confluyó con las preocupaciones sobre la industria del armamento. Sin embargo, el trasfondo constante continúa siendo la ciencia y los desarrollos de la técnica, junto con la necesidad de establecer controles y responsabilidades.

A pesar de que las soluciones a estos problemas sólo puedan ser planteadas desde la perspectiva de la técnica y de la ciencia, el imaginario popular ha recibido con gusto una especie de "leyenda negra" de la ciencia. La "crítica apocalíptica", que Umberto Eco identificó entre las actitudes hacia los medios masivos de comunicación, funciona también en este circuito más amplio, conservando sus características fundamentales, a saber: su postura obsesiva de *dissenter* como defensa aristocrática y elitista para elevarse por encima de la masificación de las conciencias, aunque sea a través del simple rechazo pasivo; y la transmisión a su auditorio de un sentimiento cómplice de ser los "últimos superhombres" concientes de la catástrofe (con todo lo que esto tiene de nietzscheano o pseudonietzscheano), el cual funciona, en principio, como consuelo.¹⁹ Los críticos apocalípticos han ayudado a que arraigue esta actitud anticientífica en diversas formas que van, desde los llamados a la espiritualidad y al humanismo en extinción, hasta los deseos de regreso a arcadias utópicas.

Uno de los ejemplos de esta situación es la novela de Mary Shelley, cuyo argumento ha llegado a convertirse en un verdadero arquetipo, pues su huella se trasluce, una y otra vez, en numerosas creaciones artísticas posteriores. No hay que olvidar que su título completo es *Frankenstein o el moderno Prometeo*,²⁰ y que los temores ante una ciencia

¹⁹ Cf. Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*, pp. 12-13

²⁰ El desgaste que ha sufrido el argumento de esta novela, a través de sus reinterpretaciones, ha llegado a identificar, entre el gran público, el nombre del científico, Victor Frankenstein, con el del monstruo que él creó, y a olvidar que la criatura nunca recibe un nombre. La novela, de hecho, plantea el dilema de quien es realmente el monstruo, el creador ambicioso e irresponsable o la criatura maltratada, rebelde y rencorosa. Por

irresponsable o fuera de control siguen siendo una temática muy socorrida. A pesar de que la ciencia ha avanzado muchísimo después de la novela de Mary Shelley, se continúan aceptando "licencias artísticas" que distorsionan el concepto original de la llamada ciencia-ficción pues, en vez de ser proyecciones de la ciencia sobre el futuro o sobre el presente, se manejan inserciones del espíritu anticientífico en la imagen de la ciencia institucionalizada.²¹

Las repercusiones del cientificismo en las relaciones entre la ciencia y el arte no sólo tuvieron aspectos negativos. La promesa de un progreso --tanto material y social como intelectual y espiritual-- llevó a muchos artistas a celebrar con entusiasmo los avances de la ciencia y a transponerlos en múltiples formas al campo de la creación. Los ejemplos se suceden de manera sorprendente a partir de la revolución industrial y van desde los panegíricos a los avances de la ciencia hasta la incorporación de sus métodos y metáforas. Veamos algunos.

Si bien Shelley había protestó por el lugar que había perdido el poeta ante los "razonadores y artesanos", también se sabe que tuvo un profundo interés por la ciencia, el cual compartió con otros escritores románticos ingleses. Coleridge, por ejemplo, llegó a decir que en las observaciones de los científicos es posible encontrar poesía que aparece corporizada en la naturaleza.²² También Wordsworth, pese a su regreso a la naturaleza,²³ llegó a componer poemas como "Steamboats, Viaducts, and Railways" (1833) en los que exaltaba la técnica.²⁴ La visión de Wordsworth sobre las relaciones entre el poeta y el científico no era de fundamental hostilidad, sino de convivencia y colaboración:

eso, Víctor Frankenstein, el "moderno Prometeo", no deja de arrepentirse --en un estado de constante temor, remordimiento y rabia-- de su osadía, de su crimen de exceso de sabiduría.

²¹ Cf. Miroslav Holub, "Transplantation as a literary lapse" en *The Dimension of the Present Moment*, pp. 91-95. En este ensayo, el autor narra su participación como "asesor científico" en el rodaje de una película de ciencia ficción. Sus recomendaciones, orientadas a cuidar la verosimilitud de los aspectos científicos, fueron totalmente desoídas en aras de las "licencias artísticas" defendidas como indispensables para satisfacer las expectativas del público o, mejor, la idea que de éstas tenía el director de la película.

²² Cf. Samuel Taylor Coleridge, *The Friend*, Volume III, Second Section, Essay vi, citado en <http://www.lib.virginia.edu/etext/stc/Coleridge/>.

²³ Cf. William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, especialmente los poemas "Expostulation and Reply" y "The Tables Turned", pp. 308-315. En el primero, el personaje Matthew reconviene al poeta "Where are your books? that light bequeath'd / To being else forlorn and blind! / Up! Up! and drink the spirit breath'd / From dead men to their kind", y recibe la respuesta "Thank you, mid all this mighty sum / Of things for ever speaking, / That nothing of itself will come, / But we must still be seeking?". En el segundo, el llamado a abandonar los libros en favor del placer sensorial de la naturaleza se repite: "Up! Up! my friend, and clear your looks. / Why all this toil and trouble? / Up! Up! my friend, and quit your books, / Or surely you'll grow double [...] Books! 'tis a dull endless strife, / Come come hear the woodland linnet, / how sweet his music; on my life / There's mora of wisdom in it".

²⁴ El poema integra a la técnica en la visión del poeta: "Motions and means, on land and sea at war / With old poetic feeling. not for this, / Shall ye, by poets even, be judged amiss! / Nor shall your presence, howsoever it

If the labours of men of Science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the Poet will sleep then no more at present, but he will be ready to follow the steps of the man of Science, not only in those general indirect effects, but he will be at his side, carrying sensation into the midst of the objects of the Science itself. The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or the Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed, if the time should ever come when this things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective Sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings.²⁵

Este tipo de reflexiones acerca de las relaciones entre el poeta y la ciencia y entre el mundo de las sensaciones y el pensamiento abstracto se dieron a la par de las repercusiones sociales de la Revolución Industrial y de disturbios como las protestas luditas. El posterior surgimiento del positivismo y su derivación hacia el cientificismo también se encontraron con actitudes de curiosidad, interés y colaboración de los artistas y escritores, en relación a los avances de la ciencia.

Por eso, Émile Zola, en su *Le Roman expérimental* (1880), incorpora el método experimental, expuesto por el médico Claude Bernard en su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), a las ideas de Taine acerca de la influencia de tres factores --raza, medio y momento-- en la producción literaria. Mediante esta fusión, propone una novela en la que el escritor se convierta en observador y experimentador. De esta manera, Zola pretendía demostrar que, si el método experimental llevaba al conocimiento de la vida física, también podía conducir al conocimiento de la vida intelectual y de las pasiones.²⁶

En el caso de Latinoamérica --además de los ejemplos pertenecientes a las vanguardias que se analizarán más adelante y que son el objetivo de este escrito-- por el momento se puede mencionar al modernista José Asunción Silva quien, a finales del siglo pasado, escribió poemas en los que introdujo terminología científica y terapéutica, los cuales llevaban títulos como "Psicoterapéutica" o "Zoospermos". A él se debe también un

mar / The loveliness of Nature, prove a bar / To the Mind's gainig that prophetic sense / Of future change, that point of vision, whence / May be discovered what in soul ye are. In spite of all that beauty may disown / In your harsh features. Nature doth embrace / Her lawful offspring in Man's art; and Time, / Pleased with your triumphs o'er his brother Space, / Accepts from your bold hands the proffered crown / of hope, and smiles on you with cheer sublime".

²⁵ William Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads* (1802), consultado en <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic/lbprose.html>.

²⁶Cf Émile Zola, *La novela experimental*, pp. 21-33 y 72-77.

poema con un curioso título que utiliza signos de puntuación, "...?..."., en el cual aborda el fenómeno de la vida de las estrellas: "¡Estrellas, luces pensativas! / ¡Estrellas, pupilas inciertas! / ¡Por qué os calláis si estáis vivas / y por qué alumbráis si estáis muertas?...".²⁷

Un poeta y crítico literario responde

Regresemos a C. P. Snow. Entre los múltiples comentarios que mereció su conferencia encontramos el de Guillermo de Torre. En un apartado especial, que lleva el nombre de "Literatura y ciencia", el autor de la conocida *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), responde al inglés de una curiosa manera, como veremos más adelante.²⁸ Sin embargo, antes es necesario señalar otras razones significativas para elegir a De Torre como un ejemplo de las complejas reacciones que despertaron las relaciones entre la ciencia y la literatura durante el periodo de las vanguardias.

En primer lugar, Guillermo de Torre reúne varias figuras del medio literario, importantes para la valoración del periodo: la del poeta que participó activamente en un movimiento de vanguardia, el ultraísmo, el cual tuvo seguidores en Europa y América Hispánica;²⁹ la del crítico literario que hace el primer recuento sobre las vanguardias, y la del historiador de la literatura que da una perspectiva del fenómeno cuarenta años después de su primer registro, e incluye en ella la polémica despertada por Snow. En segundo lugar, esta confluencia, la del crítico con el poeta, es una de las características primordiales de los escritores que participaron en las vanguardias. La actitud revisionista e iconoclasta de la vanguardia llevaba aparejada la elaboración de manifiestos que justificaran y explicaran -- hasta cierto punto-- las razones por las que se pedía un cambio en la producción artística. Es así como se entiende que muchos vanguardistas hayan tenido ambiciones teóricas, generalizadoras, definidoras de lo que era, para cada movimiento, realmente valioso desde el punto de vista artístico y de las relaciones de este campo con los demás dominios del

²⁷ Cf. José Asunción Silva, *Prosas y poemas*, pp. 71, 73 y 36

²⁸ En su "Nota preliminar a la segunda edición", Guillermo de Torre aclara que *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) es una refundición ampliada en numerosos capítulos de su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), escrita al calor de los acontecimientos. En la "Introducción" deja ver una de las mudanzas de tono de esta reescritura: "Muchas veces estaría hoy tentado de hacer en diversos pasajes, particularmente en aquellos donde se exalta la significación del tema moderno, a la luz de mi posterior desconfianza por la maquinización, y, sobre todo, la masificación del mundo", tomo I p. 32. Esta afirmación es importante, pues, como se verá más adelante, repercute en las observaciones alrededor de las ideas de Snow.

²⁹ Aunque la obra de Guillermo De Torre es principalmente crítica, llegó a publicar un libro de poemas, *Hélices Poemas (1918-1922)*, Madrid, Mundo Latino, 1923, ilustrado por Norah Borges.

saber y la experiencia. Estas inquietudes fueron plasmadas por los escritores vanguardistas en multitud de manifiestos, proclamas y otras diversas formas de declaración de principios aplicables a la práctica literaria.

Por otra parte, Guillermo de Torre fue un eslabón crucial entre la vanguardia española y la hispanoamericana. Jorge Luis Borges, cuando residió con su familia, en España, de 1918 a 1921,³⁰ escribió para las revistas españolas *Grecia* (1919-1920), *Ultra* (1921-1922), *Cervantes* (1916-1920), *Alfar* (1925-1929) y *Cosmópolis* (1918-1922), en cuyas páginas convivió con los ultraístas, entre los que se encontraba De Torre. Allí publicó textos propios y refrendó manifiestos colectivos. Además, el manifiesto inaugural del ultraísmo argentino, *Prisma: Revista Mural* (núm. 1, Buenos Aires, diciembre de 1921), apareció firmado por Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre, y fue reproducido nuevamente en *Ultra* (Madrid), núm. 21, 10 de enero de 1922. A su vez, De Torre visitó Buenos Aires en 1928, se casó con la pintora argentina Norah Borges (hermana de Jorge Luis) y fue secretario de la revista *Sur* hasta su regreso a España en 1932.

Hay muchos otros puntos de contacto entre España e Hispanoamérica en los que participó De Torre. Sirva de ejemplo mencionar algunos más. El mexicano Manuel Maples Arce, en su *Actual no. 1. Hoja de vanguardia* (1922), que inaugura el movimiento estridentista, cita el número 34 de *Cosmópolis* (en el cual colaboró con el poema "Esas rosas eléctricas") y llama a De Torre "mi hermano espiritual".³¹ Como confiesa en sus memorias, *Soberana juventud*, la publicación en *Cosmópolis* le abrió las puertas a la literatura de vanguardia europea, en primer lugar por su contacto con el grupo ultraísta español.³² También los capítulos iniciales de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) habían ido apareciendo en la misma revista a partir de 1920, donde es muy probable que Maples Arce los haya leído. La enorme influencia de esta obra en España y en Hispanoamérica la constata Alejo Carpentier al afirmar que "para nosotros fue una especie de Biblia".³³ Además, *Cosmópolis* fue dirigida por un hispanoamericano: Enrique Gómez

³⁰ Parte de este periodo en la vida de Borges se puede leer a través de la correspondencia que mantuvo con su amigo mallorquín Jacobo Sureda (1901-1935) recogida y prologada por Carlos Meneses en *Cartas de juventud de J.L. Borges (1921-1932)*.

³¹ Cf. Luis Mano Schneider (int., recop. y bibliog.), *El estridentismo México 1921-1927*, p. 41-48. *Actual no. 1* tiene al final un "Directorio de Vanguardia". En él aparecen muchos escritores que publicaron en las revistas ultraístas, entre los que destacan Rafael Cansinos Assens, Rafael Lasso de la Vega, Gerardo Diego, Juan Larrea, Pedro Garfías, Ramón Gómez e la Serna, etcétera.

³² Cf. Manuel Maples Arce, *Soberana juventud*, p. 124. Entre los recuerdos significativos de Maples Arce está el envío que Guillermo de Torre le hizo de su manifiesto *Vertical* y Humberto Rivas de la revista *Ultra*.

³³ Cf. *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, p. 595

Carrillo, autor al que Luis Cardoza y Aragón retrata, en sus memorias, como "argentino nacido en Guatemala" y "parisiense de espíritu",³⁴ un contacto también muy importante entre Hispanoamérica y Europa en los años de auge de las vanguardias.

Sin embargo, no todo fueron simpatías y colaboración entre De Torre y los autores hispanoamericanos. Jorge Schwartz recoge algunos comentarios alrededor de la polémica suscitada por el artículo "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" (1927), que publicó De Torre en *La Gaceta Literaria* de Madrid. Su propuesta de descalificar el término América Latina --enfocando sus esfuerzos contra las actitudes usurpadoras de Francia e Italia en sus intentos por aproximarse genealógicamente a América-- no fue bien recibido, pues se entendió como un "ingenuo imperialismo hispanizante, que, desplazado por impotencia material del terreno político, se refugió ilusoriamente en el terreno cultural".³⁵ Para José Carlos Mariátegui, la réplica a De Torre, encabezada por la revista *Martin Fierro* (en donde estaban, por cierto, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo), renovaba las simpatías que había sentido originalmente por la revista. Sus directores, en los que había notado un cierto "aburguesamiento", retomaban su carácter combativo al reprobar la reaccionaria dictadura de Primo de Rivera y reivindicar y revalorar lo autóctono, ante una España sumida aún en el medioevo que "no representa siquiera el fenómeno capitalista".³⁶ La conexión entre la ciencia, el desarrollo tecnológico, el capitalismo y sus despliegues imperialistas, unida al atraso de España y de sus excolonias en estos aspectos, pueden explicar la actitud de De Torre respecto a las relaciones entre la ciencia y la literatura.

En el apartado especial de *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), que lleva el nombre de "Literatura y ciencia", De Torre intenta descalificar la propuesta de Snow. Según su comentario, el problema de las dos culturas se sitúa en un ámbito más amplio, que no es pertinente a lo estrictamente literario. Después de mencionar que Aldous Huxley es un ejemplo del tipo de escritor que reúne las virtudes de ambos sectores y de comentar que el novelista inglés, en su libro póstumo, *Literatura y ciencia*, examina dicho antagonismo viéndolo como "reflejo de dos experiencias, la privada y la pública",³⁷ afirma

³⁴ Cf. Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, p. 235.

³⁵ [¿A. Zum Felde?], "El meridiano intelectual de América" en *La Pluma*, agosto, 1927, p. 10-11, recogido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, p. 557-558.

³⁶ Cf. "La batalla de Martín Fierro" en *Variedades*, 24/09/1927, reproducido en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, p. 557-558.

³⁷ En *Literatura y ciencia*, Huxley explica que, a pesar de que todas las experiencias del individuo son estrictamente privadas, hay algunas que lo son menos que otras. Las impresiones sensoriales y los procesos del pensamiento racional constituyen experiencias que pueden ser compartidas. En cambio, las de orden emocional resultan radicalmente distintas. Para ilustrar su aseveración, pone el ejemplo de un grupo de personas que contempla el incendio de una casa. Lo que ven, huelen y escuchan los asistentes es semejante, así como los juicios que pueden emitir acerca de las causas y consecuencias de la combustión de la casa; sin

que "tal cuestión, aunque trascendente en el plano general de la cultura, es más bien marginal en el puramente literario".³⁸ Es importante observar que el desplazamiento que lleva a cabo De Torre es contradictorio porque se presta a pensar que excluye a lo literario de lo cultural.

En seguida, anota algo importantísimo que parece haberse escapado a Snow y que es fundamental para el presente estudio: "los vanguardistas nunca experimentaron ningún desdén por la ciencia; antes al contrario, la mayor admiración, por lo mismo que su conocimiento de ella aparece como superficial".³⁹ La actitud de De Torre es subrayar la postura de prudente respeto. Sin embargo, sorprendentemente, su comentario va seguido de una especie de acto de sumisión, de aceptación de la "superioridad" de la práctica científica: "¿Qué son las ambiciones demiúrgicas de ciertos líricos sino juegos pueriles comparados con la nueva concepción del universo instaurada por un Einstein, un Böhr, un Broglie, un Oppenheimer...?"⁴⁰ No obstante, De Torre advierte, inmediatamente, contra los peligros de la mitificación de estas figuras y prefiere quedarse con el simple respeto que incurrir en una adoración totémica. Por un momento parece que estuviera recurriendo a la ironía, pero ya que más adelante no presenta ningún argumento anticientífico --ya sea el espiritualista, que acusa de materialismo a la ciencia y a la tecnología; o el de la neutralidad irresponsable, que culpa a los científicos de las atrocidades de la técnica, principalmente durante las guerras--, se puede considerar que su reverencia es sincera.

Sin embargo, después de este corto reconocimiento, De Torre procede a atacar: "Por el contrario, cualquiera se cree autorizado a opinar con suficiencia sobre puntos de estética, concretamente sobre libros, cuadros, músicas nuevas, aunque sus fundamentos le sean tan ajenos como una ecuación matemática".⁴¹ Le recuerda a Snow, "en descargo de las acusaciones formuladas", que el universo "privativo" de los "intelectuales literarios" no es el de los neutrones, sino el de las formas plásticas corporizadas en palabras, colores, sonidos. De Torre restablece así las fronteras denunciadas por Snow. En este sentido, también habría que preguntarse por qué De Torre llama a Snow técnico y novelista y no científico y novelista. Tal denominación hace resaltar un celo en cuestiones de campos de

embargo, uno puede sentir excitación sexual, otro placer estético, otro horror y otro maligno regocijo. En este sentido, "la ciencia puede definirse como una invención para investigar, ordenar y comunicar las más públicas de las experiencias humanas" De modo menos sistemático, la literatura también trata de estas experiencias públicas, pero le concierne su aspecto más privado y la relación entre el mundo del sentimiento y la "realidad objetiva". (Cf. Aldous Huxley, *Literatura y ciencia*, p. 10-11)

³⁸ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo III, p. 266.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Ibidem*, p. 267.

competencia y un afán de marcar jerarquías dentro de estos mismos campos. La separación jerárquica entre "científico" y "técnico" recuerda la observación, también clasificatoria, que hace Shelley al hablar de una abdicación de los poetas ante "los razonadores y los artesanos". Estas diferencias remiten también a otras dicotomías que tienden a deslizar juicios de valor: teoría y práctica, trabajo intelectual y trabajo manual, etcétera.

De Torre termina su comentario descalificando --por desplazamiento nuevamente-- la propuesta sobre el problema de las dos culturas, pues concluye que el principal objetivo de Snow no es señalar la "despectiva ignorancia de sus especialidades" --tema que precisamente da título a su ensayo, *Las dos culturas y la revolución científica*--, sino el "reaccionarismo" de algunos escritores como William Butler Yeats, Ezra Pound, Wyndham Lewis y T. S. Eliot, "su hostilidad a las ideas de progreso", uno de los subtemas de cariz político que Snow aborda. Además, De Torre agrega que Snow comete el mismo error que Stephen Spender cuando incluye a los mismos autores como exponentes del espíritu moderno y a sus obras como documentos del espíritu vanguardista pues, dice, "midiendo rigurosamente sus características ninguno de ellos [...] pueden considerarse propiamente incluidos en tal estado de espíritu".⁴²

La exposición de estas ideas es bastante confusa, y De Torre pretende aclararla en el siguiente apartado, "Quiénes son los vanguardistas". Sin embargo, el autor no logra el propósito que anuncia, pues remite su propia pregunta a otra --"¿qué es el vanguardismo?"-- cuya respuesta resulta, según él, implícita, ya que se trata de un asunto "que este libro explana con toda latitud". De Torre no ofrece ni siquiera un resumen de lo que entiende por "espíritu vanguardista", para que el lector pueda comprender por qué Yeats, Pound, W. Lewis y Eliot no pueden ser incluidos en él.⁴³ Se limita a insistir en la misma argumentación de la no pertinencia a lo "puramente literario":

⁴² *Idem*. Esta separación entre documento y espíritu, que podría explicarse de manera simplificadora como la dicotomía forma y contenido, en realidad es más compleja, como se verá más adelante al revisar las propuestas de Spender.

⁴³ Sorprende constatar que De Torre incluye en el tomo II de *Historia de las literaturas de vanguardia* un apartado dedicado a Ezra Pound (pp. 148-154) y otro al vorticismismo, donde menciona la trayectoria de Wyndham Lewis (pp. 141-143), a pesar de que, en su comentario sobre Snow y Spender había juzgado que no podrían considerarse inscritos en el "espíritu vanguardista". Estas apariciones podrían explicarse a partir del hecho de que Lewis fundó el vorticismismo y dirigió su revista *Blast* y de que Pound participó en ella, además de estar entre los fundadores del imaginismo. Por otra parte, De Torre aclara en su "Introducción": "Cuando apareció la primera edición de este libro se reprochó amistosamente al autor (y no por cualquiera sino por un espíritu tan lúcido como Ricardo Güiraldes) que hubiera dejado fuera de sus páginas el análisis de ciertas figuras, tales como Valéry, Rilke, Joyce y Proust, quienes en aquellas fechas habían alcanzado primacía e influjo. La exclusión no era caprichosa ni implicaba menosprecio. Obedecía simplemente al hecho de que ninguno de ellos entraba rigurosamente en el marco de los movimientos estudiados" (tomo I, pp. 47-48, los subrayados son míos). Entonces, el que Pound y Lewis aparezcan en la historia de De Torre implica

Porque no deberá confundirse la importancia de ciertas obras y autores, consideradas cualitativamente o en sus repercusiones, con la importancia de otros, examinados a la luz de su situación histórica, como exponentes de un «Zeitgeist» que los enmarca. Desde tal punto de vista, lo que importaría no es medir el valor de las obras individuales, sino determinar con milimétrica exactitud la situación de sus autores respecto al conjunto de valores que integran la vanguardia. En suma, juzgarles en la medida que hayan sentido, interpretado los elementos genéricamente llamados modernos, mostrando hacia ellos una comprensión, una sensibilización que rebasa lo estético.

En realidad, lo que rehuye De Torre es discutir el complejo tema de la modernidad, el cual trata Stephen Spender en *The Struggle of the Modern* (1963). El "error" que De Torre encuentra en la postura de este crítico es realmente la base de la obra citada, pues Spender sí intenta inscribir sus reflexiones --a pesar de que anuncie que se trata de "reflexiones personales"-- en lo que De Torre llama el "plano general de la cultura". Además, su propuesta es más amplia, no sólo por el hecho de situarse en el ámbito cultural, sino porque considera --como se acepta generalmente-- que la vanguardia es un fenómeno incluido dentro de la modernidad, o es uno de sus rostros, como diría Matei Calinescu.⁴⁴ La terminología que maneja Spender da una idea aproximada de su propuesta, la cual permite apreciar mejor la postura de De Torre.

En la introducción a *The Struggle of the Modern*, el autor da un esbozo del funcionamiento de dos pares de oposiciones --"contemporáneos" y "modernos", y "reconocedores" y "no-reconocedores"--, que "atravesan" la discusión de la modernidad:

I see the 'moderns' and the 'recognizers' as deliberately setting out to invent a new literature as the result of the feeling that our age is in many respects unprecedented, and outside all the conventions of past literature and art. I see the 'contemporaries' and the 'non-recognizers' as being at least partly aware of the claim that there is a modern situation. Yet they refuse to regard it as a problem special to art. The 'contemporaries' --of whom H. G. Wells was an early example and C. P. Snow a recent one-- see the changes that have taken place in civilization as the result of the developments of scientific technology, and think that, on the whole, the duty of writers is to enlist their art to support the cause of progress. The 'moderns', on the whole, distrust, or even detest,

que sí entran en "el marco de los movimientos de vanguardia". lo cual está en franca contradicción con la afirmativa de que no están incluidos en el "espíritu de vanguardia".

⁴⁴ Cf. Matei Calinescu, *Five faces of modernity*, pp. 97-147

the idea of progress, and view the results of science as a catastrophe to the values of past civilization.⁴⁵

Dos son los ejes alrededor de los cuales giran las categorías de Spender. El primero es la cuestión de la aceptación del mundo moderno por parte del escritor. Según Spender, cualquier discusión sobre literatura moderna es, en última instancia, un debate en torno a la relación entre el mundo exterior y el mundo interior, y acerca del grado en que esta relación puede mantener su orden original (y tradicional), ante la nueva e invasora imaginería de la ciencia, los inventos modernos, la guerra y las sociedades que reducen a los individuos a unidades sociales. Los no reconocedores fracasan al enfrentar esta situación y se refugian escribiendo en las formas convencionales, escogiendo temas tradicionalmente poéticos y evitando un lenguaje actual.⁴⁶ Piensan que hay una contradicción entre la vida moderna y el sueño poético, es decir, no reconocen la situación moderna y la viven como una pesadilla inevitable de la cual es posible huir, de vez en cuando, por medio de la poesía.⁴⁷ En cambio, los reconocedores son aquellos que piensan que, para un momento dado, existe una actitud contemporánea ideal, completamente correcta, como si se tratara de la proyección de una imagen de las circunstancias históricas sobre la sensibilidad del artista. Están convencidos del valor de lo efímero y de que el mundo está en constante transformación.⁴⁸

El segundo eje que ordena las categorías de Spender es la actitud específica del escritor ante los cambios provocados por el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Los contemporáneos están parcialmente concientes de que existe una situación global moderna, aunque se rehúsen a aceptar que el arte se incluya dentro de ella. Para este grupo, la dicotomía planteada por Baudelaire de que la modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable,⁴⁹ aparece cargada hacia este último aspecto. Al igual que los no reconocedores, tienden a apoyar la idea de que el arte tiene reglas que permanecen vigentes, a pesar de los cambios suscitados por las fuerzas de la ciencia y el progreso. No obstante, creen en estas transformaciones, incluyen representaciones de ellas en su trabajo, y consideran que el escritor debe suscribir su arte a la causa del progreso, sin que esto signifique que sean acrílicos respecto a ella. Los ejemplos que Spender cita como paradigmáticos --H. G. Wells y C. P. Snow-- dan una idea

⁴⁵ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, p. x.

⁴⁶ Cf. *ibid.*, pp. 164-165.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, pp. 159-160.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 177-178.

⁴⁹ Cf. Charles Baudelaire, "O pintor da vida moderna" en Irlomar Chiampi (coord.), *Fundadores da modernidade*. p. 109.

de esta postura de apoyo crítico al progreso de origen tecnocientífico.⁵⁰ Como veremos, de los cuatro escritores examinados en el presente estudio, tanto Tablada como Borges (ambos admiradores de Wells) pueden situarse en el cruce de los contemporáneos con los no reconocedores. Ambos, por diferentes caminos, llegaron a sostener una idea de arte universal e intemporal, y no experimentaron sostenidamente, a lo largo de sus obras, el imperativo constante de tener que inventar una nueva literatura o un nuevo arte acorde a una realidad en constante movimiento. Desde luego, en determinados momentos de sus carreras literarias practicaron vanguardismos de experimentación con el lenguaje, pero esto, aunque haya dejado una honda huella en su formación, no se convirtió en un *ethos* creativo.

Por otra parte, los modernos, según Spender, están perfectamente concientes de la escena contemporánea, aunque no acepten sus valores e incluso desconfíen y detesten la idea de progreso. Para ellos, la ciencia y la técnica cortaron con el modo de vida anterior y con su correspondiente forma tradicional de conciencia. Sin embargo, los modernos consideran que no tiene sentido tratar de regresar al pasado ignorando el presente, y en esto coinciden con los reconocedores.⁵¹ En cierta manera, se aproximan a la actitud del poeta exiliado descrita por Shelley, en su *Defensa de la poesía*, pero deciden enfrentarla.

No obstante, aclara Spender, ha habido algunos modernos que piensan que, en vez de que el progreso reclute al arte, los artistas podrían convertir a los científicos a una visión estética moderna, que transformaría las apariencias externas de toda nuestra civilización, a través de la arquitectura, el ballet, la música, la escultura, la pintura y la poesía, domando las almas de los hombres.⁵² Los modernos creen que los cambios han sido profundos, globales y definitivos, y que el papel de la ciencia en ellos ha sido fundamental. Spender explica:

The moderns are therefore those who start off by thinking that human nature has changed: if not human nature, then the relationship of the individual to the environment, forever being metamorphosized by science, which has altered so completely that there is an effective illusion of change which in fact causes human beings to behave as though they were different. This change, recorded by the seismographic senses of the artist, has also to change all the relations within arrangements of words or marks on canvas which make a poem or novel, or a painting.⁵³

⁵⁰ Cf. Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, p. 77.

⁵¹ Cf. Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, p. 78.

⁵² Cf. Stephen Spender, *op. cit.*, p. x.

⁵³ Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, pp. x, xiii.

La naturaleza global de estos cambios se deja ver, especialmente, por sus efectos en el terreno de la percepción del artista y de la disposición y manejo de sus materiales. En este sentido, de los cuatro autores comentados en el presente estudio, César Vallejo y Oswald de Andrade se ubicarían en el cruce de los modernos con los reconocedores. Como veremos, en ellos se da la firme convicción de que la realidad ha cambiado, alterando la percepción del escritor y conduciéndolo a buscar un nuevo lenguaje que sea adecuado a ella. Ambos acompañaron siempre la realidad cambiante modificando, con ella, sus concepciones estéticas.

Como hemos visto, en las categorías que propone Spender, la ciencia y la tecnología juegan un papel fundamental, pues determinan el surgimiento del mundo moderno y condicionan su aceptación por parte del escritor. Su presencia despierta sentimientos encontrados y ambiguos que no dejan de reflejarse en las categorías de Spender, pues los dos ejes identificados, alrededor de los cuales giran, por momentos se traslapan. Lo mismo sucede con las propias categorías. Si originalmente Spender agrupa modernos y reconocedores, por un lado, y contemporáneos y no reconocedores, por otro, bien puede encontrarse una combinación como contemporáneos y reconocedores, pues nada impide que un escritor reúna sus características. En realidad, las categorías de Spender sirven como polos que, en un mapa, ayudan a situar a un escritor y, en especial, a su actitud hacia la ciencia y la técnica.

La revisión de las categorías de Spender, como mencioné anteriormente, ayuda a apreciar mejor la postura de De Torre. En primer lugar, completa el comentario deficiente que hace De Torre al criticar a Snow. Se puede entonces comprender por qué Yeats, Pound, W. Lewis y Eliot son considerados "reaccionarios" y "modernos" a la vez, en el sentido de que son "hostiles a las ideas de progreso", y por qué, también, sus obras son "documentos del espíritu vanguardista", en el sentido de que los cambios en las relaciones entre el hombre y su medio (cambios que ha traído la modernidad) tienen un reflejo *dentro* del ordenamiento de las palabras que integran una obra literaria de un autor moderno.

En segundo lugar, estas mismas categorías --contemporáneos, modernos, reconocedores y no reconocedores-- son examinadas por De Torre en el apartado anterior a "Literatura y ciencia" e incluso determinan el nombre de dicho apartado: "«Modernos» y «contemporáneos»". Sólo que su examen es demasiado rápido, parcial y simplificador. Trunca, por ejemplo, la parte de la definición de los "modernos", en la que se señala que algunos de ellos creen posible convertir a los científicos a una "visión estética moderna". Se trata justo de lo que De Torre no se propondría realizar, a pesar de la admiración que profesa por la ciencia y sus descubrimientos. También, a partir de las categorías de Spender podríamos pensar que De Torre se encuentra dentro del primer grupo de los "modernos",

los que muestran cierta desconfianza ante la idea de progreso, lo cual se comprueba en su "Introducción" a la segunda edición de *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965), en donde manifiesta su recelo ante la mecanización y masificación del mundo.⁵⁴ No obstante, el que De Torre le reproche a Snow que "convierte en hecho general una cuestión restringida: la suscitada por [...] el autor de *Las dos culturas y la revolución científica*",⁵⁵ puede llevarnos a ubicar al crítico español en el grupo de los "contemporáneos", ya que considera que la modernidad tiene dos aspectos *separados*, uno cultural y otro literario. Esto demuestra que las categorías de Spender son flexibles e incluyentes. Un escritor puede mostrar actitudes de moderno, contemporáneo, reconocedor o no reconocedor, y moverse a través de ellas. Las contradicciones que esta situación puede generar responden a que el propio tema de la modernidad (en el que definitivamente hay que incluir el de las dos culturas) despierta sentimientos ambiguos y actitudes equívocas. Esto explica, también, que De Torre haya desaprovechado lo más rico de las propuestas de Spender, relacionadas con la discusión del problema levantado por Snow, pues su estrategia fue minimizar el asunto de las dos culturas, considerándolo marginal, lo cual impidió que se asomara con profundidad a la respuesta de Spender a Snow.

Spender analiza los efectos de la Revolución Industrial sobre los mecanismos internos de la producción poética y llega a la conclusión de que han sucedido dos acontecimientos interconectados: 1) Los poetas se han sentido amenazados por un cambio en la conciencia creadora que se ha dado a partir de una forma de pensamiento orgánica y concreta (aquella que tiene lugar cuando las palabras y la forma del poema "surgen" directamente de la experiencia del poeta en su medio ambiente, cuando esa experiencia y ese ambiente parecen "naturales") hacia otra científica y abstracta. En el mundo de la industrialización y de la ciencia, de las mediciones y de la razón, se ha forzado a la poesía a transformarse en una disciplina intelectual con el objeto de enfrentar la realidad moderna en sus propios términos y con sus propios símbolos; esto ha determinado un corte con el pasado, cuando los poetas estaban en íntimo contacto con las fuerzas naturales que fueron alguna vez el ritual de la vida; y 2) como resultado de este cambio irremediable ha comenzado una revaloración de lo que fue alguna vez el lugar privilegiado de la imaginación en la vida y en la poesía.⁵⁶ A su vez, este lugar debe permitir que se conserve el carácter individual, personal y concreto de la imaginación poética. Por eso resulta difícil para la conciencia poética atender a las presiones externas que no apelan a lo individual

⁵⁴ Cf. la nota 26 de este capítulo

⁵⁵ Guillermo de Torre. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo III, p. 266.

⁵⁶ Cf. Spender. *op. cit.*, p. 26, 37, 46.

sino a lo colectivo: "Social conscience can easily work a destructive effect upon artistic conscience, which is not a duty towards society at all but a duty of being conscious as an individual and as an artist".⁵⁷ Y esto ya es parte de la respuesta a Snow (y, en este caso, también a De Torre), pues explica una de las causas de la brecha entre las dos culturas:

The ideal and often evoked task for the poet in society is to personalize in his work the greatest possible amount and intensity of interest outside his private concerns. A world of external impersonal forces must be sacrificially reinvented as the poet's inner personal world, so that, for his readers, the impersonal modern world may be personalized in poetry.⁵⁸

Spender agrega otras razones de la incomunicación entre las dos culturas: 1) la poesía no es un esfuerzo cooperativo que lleve a resultados colectivos, como sucede con la ciencia, en la cual la contribución personal es absorbida en el corpus reunido de conocimientos impersonales; 2) la ciencia se preocupa por ampliar los recursos materiales y energéticos que pueden ser puestos a disposición general, mientras que a la literatura le interesa el significado que la vida individual tiene en el mundo en el que estos recursos se ofrecen; 3) el concepto de belleza en un poema difiere notablemente del de belleza de una ley científica; en el primero, la intervención del poeta es fundamental, mientras que en el segundo, el científico intenta permanecer al margen.⁵⁹

Spender señala que, evidentemente, Snow siente más simpatía por los científicos porque funda sus argumentos en cuestiones de ignorancia o conocimiento. Los científicos no *conocen* de literatura y los intelectuales literarios no *conocen* de ciencia. Pero resulta que la ciencia *es* conocimiento mientras que la literatura es creación artística a partir de aquello que puede ser imaginado. En esta distinción, las palabras juegan un papel importante, pues la terminología crea una jerarquía oculta en la que el *conocimiento* por excelencia es el científico. Spender arremete precisamente contra este tipo de jerarquías al cuestionar la idea de progreso --"progress is nothing more than a general hope which has been attached to the certainty that knowledge and invention will advance. It is a mistranslation of the concept of

⁵⁷ Stephen Spender, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁸ *Idem*. Esta observación tiene semejanzas con las propuestas de Shelley en *Defensa de la poesía*, mencionadas anteriormente.

⁵⁹ Esta distinción tiene que ver con la naturaleza del pensamiento científico y del pensamiento artístico. Miroslav Holub, poeta y científico checoeslovaco, da un ejemplo muy significativo de estas diferencias en su poema "Breve reflexión sobre la teoría de la relatividad": "A Albert Einstein, en plática / (Knowledge is discovering / what to say) -- en plática, pues, / con Paul Valéry, / fuele inquirido: // Señor Einstein, ¿cómo trabaja Ud. / con sus pensamientos? ¿Los anota / en cuanto se le ocurren? / ¿O aguarda / a la noche? ¿O a la mañana? // Albert Einstein replicó: / Señor Valéry, en nuestro oficio / son los pensamientos tan singulares que / cuando se encuentra alguno / seguro que ya no se olvida. // Ni en un año (*Poemas*, Ed. Cátedra, 1990, p.45).

material advancement into the concept of human improvement"⁶⁰-- o la medición de mejoras sociales por medio de métodos estadísticos basados en índices que uniformizan e identifican bienestar material con felicidad.

Otro de los puntos débiles que señala Spender en la propuesta de "las dos culturas" se refiere a las responsabilidades. El intelectual literario resulta responsable --por un camino bastante complicado-- de los efectos de su trabajo. Aunque sea discutible, por ejemplo, que a los escritos de Nietzsche sobre el Superhombre se les pueda achacar la moral de la Alemania Nazi, esto se hace y, en ocasiones, se llega a aceptar como verdad. En cambio, continúa Spender, al último que puede señalarse como responsable de sus propios inventos es al científico.⁶¹ Spender critica la idea de la neutralidad de la investigación científica para enfrentar la responsabilidad que Snow coloca en los intelectuales como "formadores de opinión". Además, agrega, no es el conocimiento científico sino sus efectos los que se vuelven parte de la experiencia en la vida moderna. De esta manera --y de acuerdo con el planteamiento de Spender--, resulta imposible sostener la visión de la neutralidad y pureza de la ciencia porque entonces no se podría trasladar la belleza impersonal y abstracta de la ciencia hacia la experiencia personal e individual del poeta y de sus lectores. No habría posibilidades de experiencia que transmitieran el impacto de la ciencia, al menos en el sentido optimista y positivo que reclama Snow.

El último punto de este recuento de las opiniones de Spender desaprovechadas por De Torre (y que es el más importante para este estudio), es el de la ignorancia de los intelectuales literarios acerca de las cuestiones científicas. Sobre este punto, Spender reconoce:

Though I do not agree with the formula of the Two Cultures, I think that within the 'literary culture' itself, it may well be just to criticize poets for their ignorance of the great advances made by science. But this leads back to the problem of imagination. For there are examples enough to show --the effect on Coleridge's poetry of his delvings into abstract philosophy is one-- that the poetic imagination is harmed by absorbing more intellectual knowledge that it can digest. The poet can use no more knowledge that he can transform into his poetry, the novelist no more than he can make the behaviour and dialogue of realized action and characters.⁶²

⁶⁰ *Ibid.*, p. 63

⁶¹ *Cf.*, *ibid.*, pp. 61-62.

⁶² *Ibid.*, p. 59.

Este reconocimiento es algo similar a la admiración confesada por De Torre. Si este último apunta que el conocimiento de la ciencia, por parte de los vanguardistas, aparece como superficial, Spender advierte contra las posibilidades de una "indigestión". Esto, desde luego, no justifica que el escritor no haga un esfuerzo, dentro de sus posibilidades, por estar al tanto de los avances de la ciencia y que decida quedarse en los efectos que estos avances le puedan entregar a través de su experiencia cotidiana. Y esta circunstancia, en mi opinión, tampoco otorga a los científicos el derecho a reclamar un apego servil de la imaginación poética a los conceptos científicos en aras de un "respeto" mal entendido, ya que esto dejaría fuera el carácter individual de este tipo de producción que Spender juzga indispensable.

En suma, De Torre tiene una postura ambivalente, de atracción/repulsión, en torno a la propuesta central de Snow en *Las dos culturas*. Su comportamiento encaja en la descripción que hace Renato Poggioli del artista frente a la ciencia y a la técnica:

The machine cult, along with similar cults, maintains an ambiguous and equivocal relation between art and science at the heart of modern culture. The artist who momentarily lets himself be seduced by the quasi-magic scientific Faustianism of modern genius becomes abruptly conscious of how easily in a society like ours science gets fatally vulgarized and thereby, distantly but directly, produces much of the ugliness of contemporary existence, above all, the mass culture that avant-garde opposes.⁶³

Las palabras de Poggioli se ajustan, con sorprendente similitud, al trayecto que De Torre siguió: de exaltado y optimista en sus comienzos, cuando escribió *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), pasó a ser desconfiado y pesimista en su "Introducción" a la segunda edición" de *Historia de las literaturas de vanguardia*. Algo similar les sucedió a algunos vanguardistas latinoamericanos, como Oswald de Andrade y César Vallejo, quienes, inicialmente entusiasmados con el nuevo panorama de la modernidad tecnocientífica -- vestida con sus artefactos, máquinas emblemáticas y anuncios de una nueva poesía--, cambiaron radicalmente al "convertirse" a los credos sociales propugnados por el avance de la izquierda internacional, los cuales insistían en sentar raíces en la realidad socioeconómica latinoamericana y en la cultura autóctona, a veces con visos de xenofobia ante cualquier amenaza del capitalismo imperialista.

⁶³ Renato Poggioli, *The Theory of Avant-Garde*, p. 140.

El camino de la metáfora

El segundo camino que siguieron las distinciones entre ciencia y literatura, como decía anteriormente, fue el de las diferencias entre sus estrategias lingüísticas. Hasta la fecha se sigue usando --y no sólo con fines didácticos-- el estereotipo de que el lenguaje científico es denotativo mientras que el lenguaje literario es connotativo. Pareciera que estas cualidades de los dos discursos fueran intrínsecas, esenciales, y no contextuales, de significación, de interpretación.

Este enfoque simplista obedece, principalmente, a los recortes bruscos que se hicieron en el pasado en aras de una ciencia positiva del lenguaje. Es necesario recordar que la lingüística avanzó a grandes pasos mientras su atención se focalizó en la forma. No hubo grandes dificultades, por ejemplo, para trabajar científicamente con la sustancia fónica del lenguaje, mucho menos si consideramos que se tuvo progresivamente el auxilio de las diversas tecnologías de análisis del sonido que fueron surgiendo. Según Greimas, los logros indiscutibles de la fonética y la fonología, alcanzados por la escuela de Praga, abrieron paso para la renovación de los estudios gramaticales que llevó a cabo la escuela de Copenhague. Sin embargo, cuando se empezó a intentar sistematizar los problemas de la significación, las cosas no fueron tan sencillas, a pesar de que se abordaron con el entusiasmo que los resultados anteriores en el campo de la fonética habían suscitado. Por eso, para Greimas, la semántica siempre ha aparecido como "la pariente pobre" de la lingüística y también como su rama más joven. El olvido, patente y voluntario, en que se la mantuvo (su denominación no se forjó sino hasta finales del siglo XIX), se debió no sólo a las dificultades intrínsecas que planteaba, sino también a problemas fronterizos. La definición tradicional de su objeto de estudio como "sustancia psíquica" la hacía tener conflictos territoriales con la psicología, la sociología e incluso la epistemología. Paradójicamente, este último aspecto sirvió también para colocarla por encima de todas las ciencias.⁶⁴

Por otra parte, cuando la corriente de cientificación de los estudios literarios -- asunto complejo al que dedicaré el siguiente capítulo-- asimiló los enfoques y los métodos utilizados en el campo de la lingüística, la búsqueda de una especificidad de la literatura que evitara contaminaciones de otras disciplinas, aspectos ideológicos y juicios de valor enmascarados tras palabras-fetiches, se enfocó al lenguaje. Esto llevó a definir un lenguaje artístico, literario, en oposición a uno científico, técnico. Una de las primeras distinciones

⁶⁴ Cf. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, pp. 7-13. Antes de comentar todas estas vicisitudes y conflictos de la semántica, Greimas da uno de estos giros que la entronizan: "En efecto, si las ciencias de la naturaleza preguntan cómo son el hombre y el mundo, las ciencias del hombre se plantean, de manera más o menos explícita, la cuestión de saber: lo que uno y otro significan" (p. 7).

que surgieron en el contexto de los estudios literarios modernos⁶⁵ fue la que propuso I. A. Richards en su *Principles of Literary Criticism* (1924). Sus esfuerzos por diferenciar dos usos del lenguaje --el emotivo y el referencial-- tuvieron bastante éxito en los estudios literarios:

A statement may be used for the sake of the *reference*, true or false, which it causes. This is the *scientific* use of language. But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the *emotive* use of language. This distinction once clearly grasped is simple. We may either use words for the sake of the references they promote, or we may use them for the sake of the attitudes and emotions which ensure.⁶⁶

Por parte de los herederos del formalismo ruso, la mejor expresión de estas distinciones (la más difundida gracias a la sencillez de su exposición) se encuentra en el esquema del proceso de comunicación presentado, en su forma acabada, por Roman Jakobson en la conferencia "Linguistics and Poetics" (1958), cuyos antecedentes se remontan a las "Tesis de 1929" propuestas colectivamente por los miembros del Círculo de Praga. El esquema de comunicación consiste de varios elementos: emisor, receptor, canal, referente, código y mensaje. Jakobson enumera las siguientes funciones, indicando a cuáles de los elementos anteriores se da énfasis en cada una de ellas: emotiva o expresiva (emisor); apelativa (receptor); referencial o informativa (referente); fática (canal); metalingüística (código); poética (mensaje).⁶⁷ La oposición que nos preocupa --denotación/connotación-- se situaría principalmente entre la función referencial o informativa y las funciones poética y emotiva.

En realidad, las anteriores son dos versiones, entre muchas otras, que evolucionaron de la oposición original entre denotación y connotación, la cual es bastante más antigua. Viene de la terminología manejada por John Stuart Mill, quien, a su vez, la tomó de la lógica escolástica.⁶⁸ No es aquí lugar para hacer historia detallada de estos términos, pues

⁶⁵ Me refiero a lo que llamo en el siguiente capítulo, "la segunda ola de cientificación de los estudios literarios".

⁶⁶ I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, p. 267. Todo el capítulo XXXIV "The Two Uses of Language" está dedicado al tema.

⁶⁷ Un excelente comentario a las funciones del lenguaje de Roman Jakobson y su valor se puede consultar en Haroldo de Campos, "Comunicação na poesia de vanguarda" (1963) en *A arte no horizonte do provável*, pp. 131-154.

⁶⁸ Cf. Jean Dubois et. al, *Diccionario de lingüística*, pp. 139-140, 175-176. En este diccionario se da la siguiente definición de "denotación": "La denotación es el elemento estable, no subjetivo y analizable fuera del discurso, de la significación de una unidad léxica, mientras que la connotación está constituida por sus elementos subjetivos o variables según los contextos".

han adquirido diversos valores, especialmente en el campo de la filosofía.⁶⁹ Lo importante es señalar su persistencia y la manera en que ésta ha contribuido a mantener la brecha de las "dos culturas". Una versión mucho más reciente de este aspecto la ofrece el conocido manual *Teoría literaria*, de René Wellek y Austin Warren:

El lenguaje científico ideal es puramente "denotativo": tiende a una correspondencia recíproca entre signo y cosa designada [...] a un sistema de signos como el de las matemáticas o la lógica simbólica; su ideal es un lenguaje universal como la *characteristica universalis* que Leibniz había comenzado a proyectar a fines del siglo XVIII. Comparado con el lenguaje científico, el literario suele resultar deficiente en ciertos aspectos. Abunda en ambigüedades; como cualquier otro lenguaje histórico, está lleno de homonimias, de categorías arbitrarias o irracionales, como el género gramatical; está transido de accidentes históricos, de recuerdos y de asociaciones; en una palabra, es sumamente "connotativo".⁷⁰

Aunque Wellek y Warren aclaran que, al hablar de lenguaje científico, se refieren a un "ideal" y, más adelante, que el lenguaje literario está mucho más profundamente inserto en la estructura histórica del lenguaje y tiene un lado expresivo y pragmático que el lenguaje científico tratará siempre de reducir todo lo posible, el hecho de usar indiscriminadamente, por un lado, las expresiones "uso literario del lenguaje" y "uso científico del lenguaje", y por otro, "lenguaje literario" y "lenguaje científico", crea una ambigüedad que se resuelve a favor de estas últimas. Es decir, se tiende a subrayar la existencia de dos lenguajes y no de dos usos y sus respectivos y complementarios contextos.

El mismo problema se presenta en *Teoría de la literatura* de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Este autor, después de repasar las funciones del lenguaje de Roman Jakobson, insiste en señalar como característica del "lenguaje literario" su aspecto profundamente connotativo en oposición al denotativo, propio de la ciencia, la filosofía, el derecho, etcétera.⁷¹ En seguida, el autor aclara que la connotación no puede ser la base de la definición del lenguaje literario (el político, el místico y el coloquial, también participan de ella); introduce otros términos similares para matizar el significado de esta característica --términos como "ambigüedad", "plurisignificación" y "polivalencia"; y termina, en su intento por definir lo que es la literatura, por recurrir a otros conceptos, que pertenecen a otras esferas, como el de que la obra literaria "da vida a un universo de ficción". Sin

⁶⁹ Cf. Antoni Martínez Riu y Jordi Cortés Morató. *Diccionario de filosofía Herder en CD-ROM*, entradas de "connotación" y "denotación".

⁷⁰ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, pp. 27-28.

⁷¹ Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, pp. 15-24.

embargo, a pesar de estas observaciones, Aguiar e Silva conserva la idea de que existe un "lenguaje literario".

Por el lado de la ciencia, esta distinción viene de la depuración y vigilancia a la que se suponía que el lenguaje debía ser sometido para cumplir con la "objetividad" o "univocidad" de la ciencia. Esta característica fue subrayada durante el positivismo como condición para la producción de conocimientos científicos. Se le exaltó tanto, con el cientificismo, que su intención original llegó a distorsionarse. Sus orígenes se pueden rastrear hasta el mismo surgimiento de la producción textual de corte científico confrontada con la propuesta subjetiva del ensayo. Al respecto, James Paradis traza un contrapunto interesante entre las estrategias literarias de Michel de Montaigne y las de Robert Boyle:

For Boyle, as for Montaigne, *essay* referred both to the literary form and to the speculative or experimental action itself. Hence, the literary strategies of Montaigne and Boyle were uniquely constitutive of their literary ends, for the text was held by both to summon forth the thing itself. For Montaigne, text became self, in an act of mimetic self-reconstitution; for Boyle, text became experimental action, in an act of material dramatization. In this parallelism, however, also lay a decisive literary divergence. For, in adapting the essay to the goals of the experimentalist, Boyle shifted its focus from the internal, psychological world of Montaigne's uniquely personal speculations to the external, physical world of replicable material process. In so doing, he transformed the self, an uniquely expressive intelligence in Montaigne's essay, into a passive instrument of observation, reporting on self-demonstrated material truths. Boyle's experimental essay thus became the literary expression, par excellence, of the motto of the Royal Society, *Nullius in Verba* (On the word of no man) --a literary nullification of the self, in virtue of its objectification in the text. This epistemological convention has long been a mainstay of two-literatures dualisms.⁷²

Más adelante, Paradis complementa este paralelo con otro entre Montaigne y Francis Bacon:

Montaigne seeks the mimetic reconstitution of the self by incorporating his very personality, including imperfections, into the text; Bacon demands the

⁷² James Paradis, "Montaigne, Boyle and the Essay of Experience" en George Levine, *One Culture*, pp. 60-61. El principal escrito de Boyle que Paradis analiza es "Prœemial Essay, ... with Some Considerations Touching Experimental Essays in General" (1661). En cuanto a Montaigne, se centra en sus *Essays* y en el prefacio de 1580.

isolation of the self from the text, because the individual who mingles self with observation distorts the image of the world.⁷³

La manera como Paradis vincula a los tres autores, tanto a través del aspecto literario del texto cuanto de la actividad experimental o especulativa incorporada en éste, muestra cómo el foco diferenciador entre literatura y ciencia puede localizarse mejor en el papel que juega el sujeto en el discurso. Ambas propuestas pretenden codificar la experiencia, pero de diferentes maneras, que recuerdan ejes como objetivo-subjetivo o impersonal-personal. Estas reflexiones también llevan a subrayar la presencia de estrategias discursivas retóricas en el campo de la ciencia. estrategias que no dejan de tener una dimensión literaria, la cual resalta cuando se ve confrontada con la propuesta ensayística de Montaigne.

Lo cierto es que la ciencia y la literatura, en sus procesos creativos, continúan atravesando un campo común: el campo de la metáfora. Metaforizar, dice Aristóteles, es percibir lo semejante. Ahora bien, esta semejanza cumple funciones diferentes. En ocasiones nos presenta una "verdad", pero en otras crea una ilusión de verdad. En un caso es instrumento de conocimiento, pero en otro es representación que mueve el espíritu. También la metáfora puede ir desde la figura retórica, que se focaliza en la palabra, hasta la frase que extiende su significado a toda su estructura, desde el simple acto de denominación, hasta el más complejo de predicación, desde el aislamiento de las palabras, como en un diccionario, hasta su contextualización e interacción compleja en la frase y en el acto de la enunciación. La metáfora puede ir de una simple combinación ornamental de palabras hasta un modelo científico de interpretación de un fenómeno.

Todos estos problemas de gran complejidad que se dan alrededor de la metáfora son considerados por Paul Ricoeur en su libro *La metáfora viva* y pueden servir para explicar el traslado de las metáforas provenientes del campo de la ciencia hacia el campo de la literatura. Toda teoría científica tiene una forma lingüística, o un modelo que necesita ser descrito a través del lenguaje, y la utilización del lenguaje siempre conlleva una operación metafórica.⁷⁴ Esta característica es subrayada por Max Black en *Modelos y metáforas*. Para Black, hablar de modelos en relación a una teoría científica tiene ya un cierto sabor a metáfora. Después de proponer una clasificación de los distintos tipos de modelos en el campo de la ciencia --a escala (simulacros), analógicos, matemáticos y teoréticos-- subraya su valor como imágenes o formas de representación útiles (y a veces indispensables) para reemplazar abstracciones y formulaciones matemáticas, con fines de comprensión, manipulación e investigación, y no de sustitución. El uso de modelos como "ficciones

⁷³ *Ibid.*, p. 70. El principal escrito de Bacon al que se refiere Paradis es el *Novum Organum* (1620).

⁷⁴ Cf. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, estudios I-IV, pp. 11-185.

heurísticas" --dice Black-- arriesga enunciados existenciales a cambio de las ventajas de una explicación. Aunque el precio es la vigilancia constante para evitar la intromisión exagerada de la fábula filosófica o de la alegoría literaria en la búsqueda racional de una verdad, los beneficios son irrenunciables.⁷⁵

Por otra parte, Paul Ricoeur recuerda que el estudio de la metáfora ha llegado hasta nosotros como parte desgajada de una disciplina en total desuso: la retórica clásica. Dicha disciplina se entiende, *grosso modo*, como el arte de usar adecuadamente el lenguaje para presentar pruebas y persuadir. Sin embargo, dicho arte no es exclusivo de la esfera de la política y de la oratoria. Ni tampoco del recuento de la historia, del relato testimonial o de la ficción realista. También está incorporado en el desarrollo de la ciencia. Por ejemplo, Paul Feyerabend describe la manera en que Galileo, en su *Diálogo* (1639), utiliza un método de argumentación basado en la teoría de la *anamnesis* de Platón, como táctica para introducir ideas nuevas y revolucionarias que tengan la apariencia de proceder de una fuente estable e inalterable y así evitar sospechas de subversión. Feyerabend califica esta técnica como parte de los instrumentos de persuasión de Galileo que incluyen tanto el "truco psicológico" como la propaganda.⁷⁶

Esta característica del discurso científico ya había sido señalada por T. S. Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*, donde da un panorama más amplio del desarrollo de la ciencia. Para el autor, una vez que un paradigma científico pierde solidez en su argumentación persuasiva, en su aparato retórico, puede llegar a convertirse, con el paso del tiempo, en ficción.⁷⁷ Ha sucedido así con las teorías acerca de la estructura de la materia basada en los cuatro elementos, con la teoría sobre la naturaleza de la combustión basada en la existencia del elemento misterioso llamado *flogisto*, o con las teorías de la existencia de *éter* para justificar la propagación de las ondas luminosas en el vacío. Sin embargo, también hay cambios más sutiles. Por ejemplo, con el surgimiento de la Teoría de la Relatividad, las leyes de Newton se han llegado a considerar como un caso especial de las de Einstein, a pesar de que, como apunta Kuhn, los cambios en conceptos como el de

⁷⁵ Cf. Max Black, *Modelos y metáforas*, pp. 216-231.

⁷⁶ Paul Feyerabend, *Contra el método*, pp. 54-88. Las propuestas de Feyerabend serán retomadas por el escritor cubano Severo Sarduy, entusiasta y practicante de las "neovanguardias" de los años sesentas y setentas, en su libro *La nueva inestabilidad* (1987), y formarán parte sustantiva de su formulación de un *ismo* reciente: el neobarroco.

⁷⁷ T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, pp. 149-155. Para Kuhn, los paradigmas son "realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante algún tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad específica" (p. 13), y las revoluciones científicas aparecen como "aqueellos episodios de desarrollo no acumulativo en que un antiguo paradigma es reemplazado, completamente o en parte, por otro nuevo o incompatible" (p. 149).

"masa" indican transformaciones revolucionarias que hacen irreconciliables los dos paradigmas.⁷⁸

El hecho de que los procesos creativos, tanto en la ciencia como en la literatura, atraviesen el campo de la metáfora, explica también que exista una permeabilidad importante y productiva en ambas direcciones. En el caso de la ciencia, Lorena Preta apunta que es interesante observar cómo, en los momentos iniciales del nacimiento de algunas teorías, se recurre no sólo a los campos contiguos a la propia investigación, sino incluso a otros muy distantes. La "contaminación" resulta fecunda y es posible porque las ideas, antes de ser formalizadas, viven, en la mente individual y social, una vida de superposiciones, contrastes y alternancias, como simples aglomerados todavía informes, especies de "híbridos en tránsito".⁷⁹ En el caso de la literatura, y en el más específico de los movimientos de vanguardia, la admiración y el respeto hacia la ciencia, señalados por Guillermo de Torre, llevaron a muchos escritores a incorporar metáforas científicas en sus trabajos literarios. Los detalles de este proceso obedecen, sin duda, a la formación particular de cada autor y a su relación personal con el universo científico. No obstante, es posible señalar algunas características generales.

En primer lugar, el escritor suspende la vigilancia estricta que el científico mantiene sobre lo que Max Black llama "ficciones heurísticas". El modelo o metáfora enfatiza entonces su calidad estética, y su papel instrumental pasa a un segundo plano. No obstante, esto no quiere decir que sus vínculos con el campo de la ciencia dejen de funcionar por completo. Las resonancias culturales que le son propias, independientemente de su función instrumental dentro de la ciencia, generalmente se mantienen y son explotadas por el escritor. Forman parte de la fascinación que originalmente lo cautivó. Boris G. Kouznetjov describe estas peculiaridades estéticas de la ciencia, en el contexto más amplio de la cultura, las cuales casi siempre se conservan, después de las apropiaciones a que las somete un escritor:

Las conquistas científicas adquieren inmortalidad no como eslabones de una evolución irreversible sino por ellas mismas, en su forma transitoria, tal como se conserva a lo largo de los siglos; adquieren inmortalidad como valores artísticos y no envejecen como movimientos del pensamiento humano, como testimonios de su potencia, de su finura y de su audacia.⁸⁰

⁷⁸ Cf. Kuhn, *op. cit.*, pp. 162-165.

⁷⁹ Cf. Lorena Preta, "Pensar imaginando" en *Imágenes y metáforas de la ciencia*, p. 12

⁸⁰ Boris G. Kouznetjov, "Estética de la ciencia no clásica" en *Diógenes*, no. 115, otoño 1981. Coordinación de Humanidades, UNAM, p. 101.

En segundo lugar, el escritor, al utilizar las metáforas gestadas en el campo de la ciencia o recicladas a través de él, busca cumplir con la misión que, como vimos anteriormente, Wordsworth encomienda al poeta que camina al lado del hombre de ciencia. La concretización, la transformación de abstracciones en sensaciones, contribuirá a aproximar los tiempos en que los objetos de la ciencia sean más familiares al común de la gente, especialmente a través de sus imágenes y metáforas. De esta manera, la apropiación realizada puede proponerse alcanzar la meta que Spender le señala al poeta en el mundo moderno: personalizar lo impersonal. O bien, orientarse hacia la otra línea que es posible identificar en la modernidad, la poesía pura, en cuyo caso las abstracciones del mundo de la ciencia se verán transformadas en fruiciones intelectuales, en juegos conceptuales cuya principal característica será desdibujar la aspiración a la univocidad que define a la producción científica.

La ciencia y las poéticas de vanguardia

En su constante reflexión sobre la creación literaria --en gran parte motivada por la euforia de lo nuevo en que jugaban un papel primordial tanto los descubrimientos científicos como sus concretizaciones tecnológicas-- los vanguardistas latinoamericanos emitieron una serie de propuestas sobre el nuevo tipo de arte que defendían. Dichas propuestas recibieron formas muy variadas: desde prólogos a libros o editoriales de revistas, hasta las frecuentes exposiciones de principios en diversos manifiestos. Sin embargo, dichos textos no fueron solamente vehículos de ideas, sino también la ejecución misma de los principios propuestos en su propio cuerpo textual.⁸¹ De ahí que a menudo se aventure la opinión radical de que lo único valioso que dejaron algunos movimientos literarios como el dadaísmo y el futurismo fueron sus manifiestos. No obstante, lo realmente importante en este tipo de textos es que en ellos terminaron conviviendo el espíritu creativo-artístico y el teórico-crítico, aproximación que Spender define como uno de los lastres que tiene que cargar el poeta moderno, pero que Huxley defiende al considerar que el hombre es un ser anfibio que habita simultáneamente varios universos.⁸² Por otra parte, en ocasiones, estos pre-textos funcionan como verdaderos "instructivos" de lectura sin los cuales las claves de la poética del autor, o del *ismo* al que se afilia, permanecen en la oscuridad. Por lo mismo, la relación simbiótica que establecen con los textos más orientados a la creación provoca que su

⁸¹ Cf. Sílvio Castro, *Teoría e política do modernismo brasileiro*, p. 59.

⁸² Cf. Aldous Huxley, *Literatura y ciencia*, pp. 117-118.

ausencia deje al lector como si estuviera ante mensajes altamente cifrados, herméticos, refractarios.

Este tipo de manifestaciones híbridas obedece a razones que tienen una larga historia, cuyos comienzos se pueden situar en la rebelión que se dio en el siglo XIX contra las academias y sus sistemas de reglas y géneros. Según Wylie Sypher, la confianza en el método --especialmente en pintura-- fue una característica del Renacimiento, periodo en el cual la artesanía medieval se transformaba en manifestación de un nuevo tipo de experiencia llamado arte. La academización de esa experiencia provocó reacciones de rebelión que se dieron a conocer en los experimentos del realismo, del impresionismo, del simbolismo y de la decadencia, los cuales tuvieron programas semejantes a un método científico.⁸³ Textos como *A Philosophy of Composition* (1846) y *The Poetic Principle* (1848) de Edgar Allan Poe; el soneto "Correspondances" (1855) de Baudelaire; La "Alchimie du verbe" (1873) de Rimbaud; el poema "Ars poétique" (1874) de Verlaine; *Le Roman expérimental* (1880) de Zola; y el "Préface" a *Un coup de dés* (1897), entre muchos otros, dan una idea de esta obsesión por el método, que establece un vínculo de transición importante de las preceptivas académicas a las propuestas de las vanguardias.

Las vanguardias son definitivamente la continuación y exacerbación de estas actitudes. En ellas se exhibe con mayor fuerza el cambio fundamental en los actos poéticos que Hugo Friedrich identifica en las propuestas de Edgar Allan Poe. Este cambio es, al mismo tiempo, una afirmación del método y una inversión de lo que venía siendo aceptado por las poéticas anteriores: "O que parece ser o resultado, ou seja, a "forma", é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o "significado", é o resultado".⁸⁴ Se da una inversión en el proceso creativo, pues la atención del poeta se vuelca sobre sus materiales. De ahí la fascinación que suscitó "la palabra" en la concepción posterior de la "poesía pura" y de las poéticas, como la de Valéry, que se basan principalmente en el acto de la lectura. El dominio científico-ingenieril de los recursos poéticos, a través de un método, convivió también con uno de los imperativos que compartieron la mayoría de las vanguardias, "crear y no copiar", consigna presente, por ejemplo, en "Non serviam" (1914), de Vicente Huidobro, sobre el que volveré. Esta es una de las razones por las cuales los vanguardistas insistieron tanto en la reflexión alrededor de la metáfora.

Por otra parte, los impulsos anticientíficos, principalmente antitecnológicos --a los que me referí anteriormente al mencionar la protesta de Shelley en su *Defensa de la poesía* como una de sus más importantes fuentes-- también están presentes en Baudelaire, poeta

⁸³ Cf. Wylie Sypher, *Literatura y tecnología*, pp. 11-12

⁸⁴ Hugo Friedrich, *Estructura da lírica moderna*, p. 51

emblemático de la modernidad. Como propulsor del cambio de acepción del término "modernidad", Baudelaire abrió las puertas para que Rimbaud hiciese explícito el mandamiento "Il faut être absolument moderne". El imperativo daba cuerpo a un estado de crisis constante entre dualidades como lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente, por un lado, y lo eterno e inmutable, por otro; o entre la decadencia y opresión que había traído el progreso a las urbes y la sensación de la existencia de una nueva, misteriosa y fascinante belleza. A estas tensiones se agrega una más que completa estas características de la modernidad. Si por una parte Baudelaire proponía que el escritor era víctima del progreso -- su ejemplo más conocido del caso es el retrato que hizo del autor de *The Raven* en *Edgar Allan Poe, su vida y sus trabajos* (1852)--, por otra afirmaba que la belleza es el producto de la razón y del cálculo, que la metáfora debe adquirir la exactitud de las matemáticas o que la fantasía es la más científica de las facultades. Lo paradójico en Baudelaire, según Friedrich, es que la poesía, que se evade en la irrealidad ante un mundo científicamente descifrado y tecnificado, exige para crear esa irrealidad la misma exactitud e inteligencia por la cual la realidad se tornó estrecha y banal.⁸⁵

Esta actitud ambivalente hacia la ciencia y la tecnología continuó durante el periodo de las vanguardias. El caso de Guillermo de Torre, comentado en páginas anteriores, parte de ahí y se prolonga para confluír con la propuesta de "las dos culturas". A nivel de la expresión, esta actitud puede ser ubicada en las dos corrientes de la lírica moderna que señala Hugo Friedrich. Por una parte la línea que viene de Rimbaud, formalmente libre y alógica, y por la otra, la que cultivó Mallarmé, una lírica del intelecto y de la severidad de las formas. Ambas fueron presentadas programáticamente en 1929 --dice Friedrich-- cuando Breton afirmó que "Un poema debe ser la derrota del intelecto" y Valéry proclamó que "un poema debe ser una fiesta del intelecto".⁸⁶ A partir de esto último podemos entender que, al lado de las propuestas programáticas constructivas en las que se postula un método, una serie de reglas y de metas, como es el caso paradigmático del futurismo, con su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), se den propuestas demoledoras como la que aparece en "Manifiesto Dada 1918" de Tristán Tzara: "Detesto la robusta objetividad y la armonía, esta ciencia que todo lo encuentra en orden [...] estoy contra los sistemas, el sistema más aceptable es, por principio, no tener ninguno".⁸⁷ Esta presencia contraria a las euforias del progreso será fundamental para los primitivismos y, por ende, para los nativismos que explotarán el mundo de lo mítico y buscarán la desintelectualización. En

⁸⁵ Cf. Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 41-42, 57.

⁸⁶ Cf. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna De Baudelaire a nuestros días*, p. 225.

⁸⁷ Tristan Tzara, "Manifiesto Dada 1918" en Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder, *Dada documentos*, p. 145.

regiones atrasadas desde el punto de vista tecnocientífico. como es el caso de Latinoamérica, estas corrientes tuvieron bastante resonancia porque, en algunos casos, como el de Oswald de Andrade, aprovecharon la tradición de las visiones utópicas y paradisiacas de América, la imagen del agotamiento de la Europa de posguerra, y los avances del relativismo cultural surgido del desarrollo de la antropología, para cuestionar incluso las formas de construir el saber.

En Latinoamérica, los avatares de estas tensiones se pueden rastrear principalmente en los postulados "teóricos" sobre la metáfora o sobre los procesos de composición que lanzaron movimientos como el ultraísmo argentino o autores como Vicente Huidobro y Mário de Andrade. En ellos, se trasluce un pretendido "rigor científico", una necesidad de "elevarse", en objetividad y sistematicidad, al nivel del discurso de la ciencia. Sin embargo, también es frecuente que este gesto de "mimetismo" se vea oscurecido por una mueca de descrédito, resultado de la creciente conciencia de la relatividad del conocimiento, de que los datos y los objetos pueden estar subordinados a los parámetros de observación escogidos. Por ejemplo, en sus "Apuntaciones críticas" (1921), Jorge Luis Borges hace una brillante nivelación entre la metáfora científica y la metáfora poética:

No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.⁸⁸

Tan válida es una como la otra en su conformación de la "realidad". La intención de este Borges ultraísta es claramente romper la hegemonía de la posesión de la "verdad" que la propia ciencia, auxiliada por el cientificismo, sus fanáticos y sus distorsiones, había tejido a su alrededor. Sin embargo, más adelante, en su argumentación se puede distinguir un afán de objetividad analítica, de "predicción" o, como él dice, "verificación", al mismo tiempo que una impaciencia e incomodidad padecida ante las clasificaciones necesarias para realizar su exposición. Después de haber estudiado algunas de las formas que toman las metáforas, Borges comenta:

Pero es inútil proseguir con esta labor clasificatoria comparable a dibujar sobre papel cuadriculado. He analizado ya bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi segura, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es

⁸⁸ Jorge Luis Borges. "Apuntaciones críticas" en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. p. 255.

referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a la vez, pluralizados ejemplos.⁸⁹

Aquí podemos ver rasgos de los procedimientos de generalización y de inferencia propios de un "método científico". El movimiento que Borges realiza es doble. Si primero equipara la explicación científica con la metáfora literaria, después mimetiza los procedimientos de la ciencia como recurso legitimador, es decir, considera que ha analizado suficientes ejemplos para sustentar una "fórmula general".

Otro caso interesante es el de Mário de Andrade. En su *Prefácio Interessantíssimo* (1922-1924), escrito en forma versificada, el escritor brasileño invita a los lectores a desarrollar teorías, ya que todo mundo puede hacerlo. Él expone la suya, la del verso armónico, simultaneísta. Con detalle, va explicándola. Primero refuta el comentario de Victor Hugo, quien, al escuchar el cuarteto del *Rigoletto*, afirmó que si le dieran la facilidad de combinar simultáneamente varias frases, verían lo que sería capaz de hacer. Mário de Andrade explica que la armonía poética no se realiza como la musical, porque las palabras no se funden como los sonidos sino que su fusión se da en la inteligencia. En seguida, desmiente las formulaciones que Jean Epstein expone acerca del simultaneísmo en "Le Phénomène littéraire" (1922). Para Mário de Andrade, Epstein comete los mismos errores que Victor Hugo. Por último, se apoya en el psicólogo Theodule Ribot para decir que la inspiración es un telegrama que el subconsciente envía al consciente:

Ribot disse algures que inspiração é telegrama
cifrado transmitido pela atividade inconsciente
à atividade consciente que o traduz. Essa
atividade consciente pode ser repartida entre
poeta e leitor. Assim aquele não escorcha e
esmiúça friamente o momento lírico; e
bondosamente concede ao leitor a glória de
colaborar nos poemas.⁹⁰

La propuesta psicologista de Mário de Andrade se ajusta a la idea del lector participante que ya fue mencionada. El autor prosigue su exposición elaborando una curiosa fábula en que el personaje Dom Lirismo desembarca de Eldorado del Inconsciente a la tierra del Consciente, donde es sometido al examen médico de la Inteligencia, para finalmente pasar por una inspección aduanal: la Censura, descubierta por Freud. La jocosa historia termina con la

⁸⁹ Jorge Luis Borges, "Apuntaciones críticas" en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p 259.

⁹⁰ Mário de Andrade, *Poesias completas*, p. 35.

afirmación de que tanto Dom Lirismo como el autor son contrabandistas que, aunque consiguen pasar sus mercancías sin pagar derechos, no pueden librarse de las inyecciones y los tónicos porque es psicológicamente imposible.

El texto está plagado de muchas otras citas y menciones de autores como Renan, Wagner, Bilac, Marinetti, Pitágoras y Mígot. Recurre constantemente a la ironía y a la parodia, aplicándolas no sólo a otros autores sino al propio discurso. La singular manera con que el texto abre, "Leitor: Está fundado o Desvairismo", refuerza su tono antisolemne y demoledor cuando, al final, sorpresivamente declara: "Todo este prefácio, com todo o disparate das teorias que contém, não vale coisissima nenhuma [...] E está acabada a escola poética 'Desvairismo'".⁹¹

También en *A escrava que não é Isaura* (1924), Mário de Andrade hace préstamos del universo científico, esta vez al estilo futurista, utilizando nomenclatura matemática. Presenta su propuesta en forma de una ecuación: "Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação - necessidade e prazer = Belas Artes",⁹² la cual explica después punto por punto para corregir la fórmula Lirismo - Arte = Poesía, de Paul Dermée, y dejar perfeccionada su teoría de la "Polifonía poética". Con todo y los gestos de descrédito a través de la ironía, las propuestas teóricas están presentes.

Por su parte, Vicente Huidobro, en su manifiesto "Non serviam" (1914), también hace uso del recurso de la parábola para exponer su versión del principio "crear y no copiar", el cual se integrará más tarde a su doctrina de la poesía creacionista:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: "No te serviré".

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: "Eres una viejecita encantadora".

Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.⁹³

Al igual que en el caso de Mário de Andrade, la fábula le infunde al texto un tono jocoso. Sin embargo, en el último párrafo citado, Huidobro reviste la propuesta que va a presentar

⁹¹ Mário de Andrade, *Poesias completas*, p. 19, 38.

⁹² Mário de Andrade, "A escrava que não é Isaura" en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 126

⁹³ Vicente Huidobro, "Non serviam" (1914) en Hugo Verani, *op. cit.*, p. 203

de la trascendencia y seriedad que juzga necesarias, ya que de ninguna manera se trata de una "rebeldía superficial" (acusación frecuentemente lanzada a los *ismos*), pues se trata del resultado de un proceso evolutivo. Hay que recordar que la teoría de la evolución es un campo metafórico fecundo para las vanguardias. Las ideas de progreso y de lucha por la supervivencia entre los individuos y las especies --con todas las simplificaciones, mitificaciones y tergiversaciones que estas ideas habían arrastrado para entonces (recuérdese, por ejemplo, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) de Brunetière)-- eran temas frecuentados por los vanguardistas.

Más adelante, en "La creación pura. Ensayo de estética" (1921), Huidobro hace un llamado para reorientar el entusiasmo artístico de la época, que había provocado una lucha entre diferentes concepciones individuales y colectivas. Explica que los problemas estéticos se han vuelto a poner de moda como en tiempos de Hegel y Schlegel:

No obstante, hoy debemos exigir mayor claridad y mayor precisión que los de aquella época, pues el lenguaje metafísico de todos los profesores de estética del siglo XVIII y de comienzos del XIX no tiene ningún sentido para nosotros.

Por ello debemos alejarnos lo más posible de la metafísica y aproximarnos cada vez más a la filosofía científica".⁹⁴

La sugerencia de Huidobro encaja perfectamente en las ideas del positivismo científicista. Incluso, a continuación, el poeta chileno llega a exponer con mayor detalle el proceso evolutivo del arte que había mencionado en el manifiesto anterior. Las semejanzas que guarda con la "Ley de los Tres Estados" que Comte propuso para la Humanidad son de notar, pues, para Huidobro, el Arte, a lo largo de su historia, ha atravesado tres fases: Arte inferior al medio (*Arte reproductivo*); Arte en armonía con el medio (*Arte de adaptación*) y, finalmente, Arte superior al medio (*Arte creativo*). Más adelante, Huidobro prosigue con su defensa del arte creacionista y hace una diferencia entre la verdad del arte y la verdad de la vida, a las cuales coloca separadas de la verdad científica e intelectual, para declarar que

el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.⁹⁵

La defensa del creacionismo como una teoría estética científicamente fundamentada lleva a Huidobro incluso a afirmar la posibilidad de un "reino de las creaciones" paralelo a

⁹⁴ Vicente Huidobro, "La creación pura. Ensayo de estética" (1921) en Hugo Verani, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 211.

los tres reinos de la naturaleza --mineral, vegetal y animal-- y a declarar que "lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía".⁹⁶

Los ejemplos de este tipo de teorizaciones científicas por parte de los vanguardistas se multiplican y se podría continuar enumerándolos. Sin embargo, el objetivo que se persigue es sacrificar la amplitud por la profundidad. Antes de pasar a los casos cuya elección fue justificada y comentada en la introducción, veamos la relación de los estudios literarios con la ciencia.

⁹⁶ Cf. Vicente Huidobro. "El creacionismo" (1925) en Hugo Verani. *op cit.* p. 219.

TEORÍA LITERARIA: CIENTIFIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Critic and mathematician alike will have somehow to invent a less cumbersome notation

Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957).

Una cuestión terminológica

Dado que para la mayoría de los vanguardistas la actividad reflexiva-teórica enfocada al campo de la literatura fue un motivo de entusiasmo, una herramienta de lucha y un argumento de legitimación, es importante revisar el desarrollo de esta disciplina en su relación con la ciencia. Aunque los manifiestos vanguardistas, proclamas y otros textos afines no alcanzan la misma profundidad que los estudios producidos por los profesionales de la crítica, hay dos constantes entre ellos: la aspiración a producir un conocimiento y la atracción que la ciencia ejerce sobre ellos, como modelo organizador del saber.

En este orden de ideas, el primer punto que es necesario abordar es el terminológico. La diversidad de los estudios literarios, en su sentido más general, ha recibido múltiples esfuerzos de sistematización que, a lo largo de su compleja historia, han llevado distintos nombres. Durante los siglos XVII y XVIII, el uso del término "crítica" se extendió para abarcar todo el estudio de la literatura y reemplazar el anterior de "retórica" o "poética". Mientras en Francia tuvo una sola forma para designar al profesional y a la disciplina --*le critique* y *la critique*--, en Inglaterra se bifurcó en *critic* y *criticism*, distinción que se juzgó necesaria para salvaguardar el *status* teórico de la disciplina, más que el prestigio del profesional. En Alemania, *Kritik* gradualmente dio paso a los términos *Aesthetik* y *Literaturwissenschaft*, asentándose este último a finales del siglo XIX. En esto influyó la creciente especialización que caracterizaba, en ese país, a la figura del crítico, pues el término se empezó a aplicar exclusivamente al censor o al reseñista de periódico.¹ También contribuyeron el auge del hegelianismo, en el que la poética venía a depender de la estética, y la creciente autoridad de la ciencia en el positivismo. Como correlatos aparecieron los términos *science de la littérature* y *science of literature* que no tuvieron mucho éxito (lo cual no implica ausencia de la idea de una "ciencia de la literatura") y que, salvo contadas

¹ Cf Rene Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, pp. 31-34.

excepciones, no resurgieron, en sus respectivas lenguas, sino hasta este siglo, en la década de los cincuenta. La principal razón de esto fue que el término "ciencia" se identificó de tal modo con las ciencias naturales que no pudo sobrevivir en el ámbito literario.²

El término más moderno es el de "teoría literaria". Surgió de manera definitiva en los trabajos de los formalistas rusos con obras como *Teoría de la literatura* (1925) de Tomashevski. A partir de entonces, su presencia ha sido constante y, generalmente, polémica, ya que es usual que venga acompañada de reflexiones en torno a todo el *corpus* de los estudios literarios, entre las cuales la más frecuente es la de la separación entre "crítica literaria", "historia literaria" y "teoría literaria" y la formulación de sus relaciones y jerarquías en la integración del conocimiento literario.³ Por esta misma razón Walter Mignolo, al proponer el término "literaturología" para sustituir el de "teoría literaria" o "teoría de la literatura", se aboca a remarcar la distinción entre "una *disciplina* específica, con un método unificado y un objeto concreto" o un "simple campo de investigaciones, un repertorio de temas no unificado del todo".⁴

El término "teoría" también es el más ambicioso por su proximidad con las ciencias naturales y el método científico. Abbagnano apunta, en su *Diccionario de filosofía*,⁵ que una de las acepciones del mismo es "la denominada 'ciencia pura', o sea la parte de la ciencia que no considera las aplicaciones de la ciencia misma a la técnica productiva. O bien, las ciencias o partes de la ciencia que consisten en la elaboración conceptual o matemática de los resultados; la 'física teórica', por ejemplo". En otra acepción, explica que se trata de una hipótesis o de un concepto científico que tiene por finalidad comprender con mayor facilidad los hechos y que espera recibir una prueba o confirmación. También aclara que los grados de confirmación requeridos son diferentes y que, a menudo, "fuera del campo de la física", el término se aplica a "simples conjeturas que no incluyen el más mínimo aparato de prueba". Aunque Abbagnano menciona también el sentido original de *θεορία* --especulación o vida contemplativa, actividad desinteresada por definición-- y su utilización para designar "lo opuesto a la práctica", sus esfuerzos van orientados preferentemente a esclarecer el uso del vocablo en el campo de las ciencias naturales como si, por consenso, ésa fuera su ubicación. El calificar de "simples conjeturas sin aparato de

² Cf. Rene Wellek, *op. cit.* pp. 11-35.

³ Para Rene Wellek "La 'teoría literaria' es el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios y afines, mientras que los estudios de las obras de arte en sí, son o 'crítica literaria' (primordialmente estática en su enfoque) o 'historia literaria'" (*Conceptos de crítica literaria*, p. 11).

⁴ Cf. Walter Mignolo, "¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?" en *Teorías literarias en la actualidad*, p. 56.

⁵ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, pp. 1101-1103

prueba" a las aplicaciones fuera del campo de las ciencias naturales confirma la fuerza de esta asociación. Además, Abbagnano no incluye ninguna definición de teoría aplicada al campo de las llamadas ciencias humanas. Esta situación podría ser enfocada como un reflejo más del problema de las dos culturas.

Una definición más completa del término "teoría" --y más pertinente a los objetivos de esta sección por estar situada en el campo de los estudios literarios-- la ofrece César González; éste resume las reflexiones de Stephen Desanti, quien propone tres maneras de entender la teoría:

- 1) Como un conjunto de proposiciones de estatuto demostrativo que encadena en un sistema las propiedades de un dominio de objetos. En este sentido puede hablarse en matemáticas, por ejemplo, de la "teoría de las funciones de una variable" o, en lingüística, de "teoría de los casos".
- 2) Como un sistema coherente de hipótesis cuya formulación explícita permite establecer las conexiones con un campo de fenómenos previamente explorado. En este sentido, puede hablarse en física de la "teoría cinética de los gases" o en lingüística de la "teoría del lenguaje" de Bühler.
- 3) Como un conjunto de determinaciones que caracterizan una estructura capaz de unificar en un sistema coherente las leyes de un dominio de fenómenos. Así, puede hablarse en física de la "teoría de la relatividad", en biología de "teoría genética", o en psicoanálisis de la "teoría de las formaciones del inconsciente".⁶

A partir de ellas, González ubica las diferentes propuestas teóricas que han producido los estudiosos de la literatura. En la primera categoría incluye la *Teoría literaria* de René Wellek y A. Warren, "pues los objetos a los que se refiere son los considerados de antemano como literarios y cuyas propiedades se determinan por observación". En la segunda coloca a los investigadores estructuralistas, "pues formulan sus hipótesis sobre la literatura de acuerdo con las leyes de la lingüística", y a autores como Lotman, cuyas propuestas se apoyan en la teoría de la información, la lingüística y la cibernética. En cuanto a la tercera categoría, González apunta que Ihwe, Dijk y Schmidt son quienes más "se aproximan" a ella. También, agrega que esta última acepción de "teoría" corresponde al "sentido fuerte" del término. Más adelante, al establecer una correlación entre la clasificación de Desanti y la que Todorov propone para las teorías sobre la poesía, en su *Les genres du discours* (1978), González vuelve a confirmar que ninguna de las teorías mencionadas por Todorov pueden considerarse teorías en el "sentido fuerte del término".⁷

⁶ César González. *Función de la teoría en los estudios literarios*, p. 72.

⁷ Cf. *ibid*, pp. 71-73

Aunque el "sentido fuerte" de la teoría nunca se alcanza, parece servir como polo de atracción. Se trata de la misma acepción que orienta la definición de Abbagnano.

Estas observaciones alrededor del término "teoría" en el campo de los estudios literarios remiten a otro de los problemas obligados al tratar el tema: las posibilidades y condiciones de que el estudio de la literatura produzca conocimientos que tengan un estatuto científico. Los elementos a los que se recurre para presentar este problema son frecuentemente los mismos: 1) la discusión sobre la clasificación de las ciencias, específicamente, la división entre las ciencias naturales y las ciencias sociales como preámbulo para ubicar el lugar que ocupan los estudios literarios; 2) las tentativas de definición de un objeto de estudio y un método específico; 3) la afirmación de que existe una diferencia entre la literatura y su estudio, entre la experiencia de la literatura y la reflexión sobre ella.

La clasificación de las ciencias

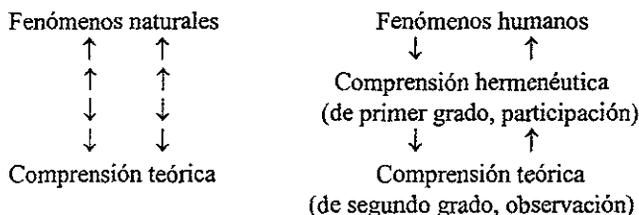
El asunto de la clasificación de las ciencias casi siempre viene acompañado por la mención de su origen y del papel fundador que tienen, en él, las propuestas que hizo Wilhelm Dilthey en su *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883) y la polémica antipositivista que las acompañó.⁸ Dilthey estableció la distinción entre los métodos de la ciencia natural y de la historia en términos del contraste entre la explicación conceptual generalizante y causal, y la comprensión individualizante que destaca la unicidad sobre el telón de fondo de elementos comunes. Así, el científico busca entender un suceso por sus antecedentes causales mientras que el historiador trata de comprender su significado en términos de las relaciones funcionales internas entre señales y símbolos. La comprensión es, por eso, un fenómeno subjetivo e individual.

Esta tarea fue continuada por Wilhelm Windelband, quien en su ensayo *Geschichte und Naturwissenschaft* (1894, *Historia y ciencia natural*) insistió en que las ciencias históricas no tenían por qué acatar los métodos de las ciencias naturales, ya que éstas buscan descubrir las leyes a que obedecen los hechos y son, por ello, ciencias nomotéticas, mientras que las ciencias históricas o del espíritu tienen por objeto lo singular y son, por

⁸ Cf. René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 195-196; Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, pp. 20-21; Manfred Schmeling, "Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista" en Manfred Schmeling et al., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, pp. 15-16; Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, p. 357; Wilhelm Kayser, *Análisis e interpretación...* Estos son algunos de los autores que mencionan esta polémica.

ello, ciencias idiográficas. Más tarde, Heinrich Rickert sistematizó las ideas de Windelband en *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* (1896-1902, *Sobre los límites de la formación del concepto científico natural o de ciencia natural*) y trazó la línea divisoria entre los métodos generalizadores y los individualizadores, así como entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias de la cultura.⁹ Por último, Benedetto Croce elevó el método de la historia a su rango más alto al considerarlo como el método propio de la filosofía. En una especie de "historicismo absoluto" afirmó que la vida y la realidad son historia y nada más que historia; equiparó a la filosofía con la historia e invirtió las relaciones jerárquicas de ésta con las ciencias naturales al disolver su carácter suprahistórico y reducir sus conceptos a "pseudocconceptos".¹⁰ Croce alegaba también que la historia es creada por el hombre y, por lo tanto, es más cercana a él que los hechos de la naturaleza.¹¹ El reclamo general de todos estos pensadores es la independencia de la historia y de las ciencias del espíritu ante la sujeción a los métodos de las ciencias naturales. La historia y las ciencias del espíritu pueden ser igualmente rigurosas y sistemáticas, pero tienen otros métodos y objetivos. No hay necesidad de imitar a las ciencias naturales.

La mención de estos orígenes es importante, en primer lugar, porque legitima la vigencia de la discusión al enraizarla en autoridades que forman parte de la historia de la filosofía occidental. El problema sigue vivo y la descripción de su genealogía le da más vida. Por ejemplo, Walter Mignolo parte de estas distinciones para formular la diferencia entre el "paradigma de comprensión hermenéutica y de interpretación" y el "paradigma de comprensión teórica y de explicación" y su aplicación a los fenómenos naturales y a los humanos en el siguiente esquema:¹²



Para Mignolo, la verdadera "teoría literaria" se encuentra en la comprensión de segundo grado mientras que en la de primer grado se ubican las "teorías" o "poéticas" de escritores

⁹ Cf. Nicolas Abbagnano, *Historia de la filosofía*, tomo III, p. 465-467; Rene Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 195; José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, p. 2869.

¹⁰ Cf. Nicolas Abbagnano, *Historia de la filosofía*, tomo III, p. 438-451;

¹¹ Rene Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 195.

¹² Cf. Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, pp. 20-21.

individuales, así como la labor de interpretación de obras particulares, caso en el que se sitúan las propuestas de los vanguardistas. Esta distinción corresponde a otra, que hace el mismo autor y que fue mencionada anteriormente, entre una disciplina específica --con un método unificado y un objeto concreto-- y un simple campo de investigaciones --un repertorio de temas no unificado del todo. Corresponde, también, a la primera y tercera maneras de entender la teoría que ejemplifica César González, siguiendo el esquema de Desanti.

Un objeto y un método

Las tentativas de definición de un objeto de estudio y un método específico también son un problema que continúa abierto y que es reconocido como tal, no sólo para el caso específico de la teoría literaria, sino para todo el conjunto de las ciencias sociales. La situación teórica de las ciencias sociales no está resuelta, apunta César González, y no basta la simple asignación del nombre de ciencias a la sociología, a la psicología o a los estudios literarios para tener la seguridad de que el trabajo que se realiza en esos dominios posee un estatuto científico.¹³ Agrega que, sin embargo, estas disciplinas nacieron en un momento en que el nombre de "ciencias" les fue dado teniendo por modelo y garantía a las ciencias de la naturaleza. El resultado es, a mi juicio, una situación ambigua para las ciencias sociales: reporta privilegios y, a la vez, es fuente de incomodidades. Los privilegios vienen del *status* que concede el nombre de "ciencia"; éste, en realidad, matizando lo que dice González, si no es suficiente para demostrar que las ciencias humanas son realmente ciencias, sirve para argumentar que están en camino de serlo. En otros términos, la utopía de alcanzar una sistematicidad como la de las ciencias naturales nunca desaparece del horizonte de expectativas de las ciencias humanas. Por otra parte, las incomodidades surgen de la necesidad constante de definirse y legitimarse. En el proceso, esta lucha por la definición abre la oportunidad para que cada versión que surja aspire a tornarse hegemónica, a pesar de que reconozca, teóricamente, que no se tiene ningún derecho teórico (valga la redundancia) a esta aspiración, si no es en la inaceptable calidad de "moda".

El gran problema de las ciencias humanas es y sigue siendo el de la producción de su objeto de estudio. A este respecto, González cita a Louis Althusser:

salvo pocas excepciones, muy precisas, las ciencias humanas son ciencias sin objeto (en sentido propio), poseen una base teórica falsa o equívoca, producen

¹³ César González, *op. cit.*, p. 92

largos discursos y numerosos resultados; pero creyendo saber perfectamente de qué son ciencias, en realidad "no saben"

[...]

¿no serán las ciencias humanas ciencias sin objeto precisamente porque no hacen más que "realizar" en su "objeto" determinadas tendencias idealistas, arraigadas a su vez en ideologías prácticas de nuestro tiempo, es decir, de nuestra sociedad? ¿Se trataría de ciencias sin objeto que no son en realidad más que filosofías disfrazadas de ciencias?¹⁴

El planteamiento de Althusser es, sin duda, radical y negativo. Sin embargo, pone de relieve una cierta "circularidad" (que no implica una "falsedad") en el proceso que siguen las ciencias humanas para la definición de su objeto de estudio. Michel Foucault explica este mecanismo de una mejor manera:

las ciencias humanas, al tratar lo que es representación (bajo una forma conciente o inconsciente), tratan como objeto propio aquello que es su condición de posibilidad. Así, pues, están animadas siempre por una especie de movilidad trascendental. No dejan de ejercer, con respecto a sí mismas, una reanudación crítica. Van de aquello que se da a la representación a aquello que la hace posible, pero que todavía es una representación. A tal grado que tratan menos, como las otras ciencias, de generalizarse o precisarse, que de desmitificarse sin cesar: pasar de una evidencia inmediata y no controlada a formas menos transparentes, pero más fundamentales.

[...]

lo propio de las ciencias humanas no es, como puede verse muy bien, este objeto privilegiado y singularmente embrollado que es el hombre. Por la buena razón de que no es el hombre el que las constituye y les ofrece un dominio específico, sino que es la disposición general de la *episteme* la que les hace un lugar, las llama y las instaure --permitiéndoles así constituir al hombre como su objeto.¹⁵

Foucault, además de señalar la movilidad que se mencionó anteriormente al hablar de diferentes versiones en competencia, combate el enfoque negativo de Althusser cuando afirma que las ciencias humanas forman parte de la *episteme* moderna tanto como cualquier ciencia y que, a pesar de que su estatuto e inserción en ella no son los mismos, no se trata únicamente de "ilusiones, quimeras pseudocientíficas, motivadas en el nivel de las opiniones, de los intereses, de las creencias [...] lo que otros llaman, usando un nombre caprichoso, "ideología".¹⁶

¹⁴ Louis Althusser, *Curso de filosofía para científicos*, apud. César González, *op. cit.*, pp. 85 y 92.

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 353-354.

¹⁶ *Idem.*

Como se puede apreciar, tanto en las observaciones de Foucault como en las de Althusser, la base del problema de la definición del objeto de las ciencias humanas se encuentra en que éste es realmente un constructo, un sistema de conceptos que a menudo se confunde con objetos empíricos y concretos. En el caso de la teoría literaria se puede decir que no son las obras literarias particulares en sí las que deben constituir el objeto de estudio, sino la idea que se tiene de ellas. El ejemplo más claro e inmediato de este planteamiento es el de la "literaturidad", objeto de estudio propuesto por los formalistas rusos que sigue alimentando el lado optimista de la posibilidad de la teoría literaria. A pesar de las objeciones acerca de la historicidad de este concepto, es decir, su condicionamiento económico, social, político, en fin, cultural --ataque relativista que continúa sucediéndose en ese vaivén de las ciencias humanas que señala Foucault--, hay teóricos de la literatura como Jonathan Culler que confían en el desarrollo de este proyecto. Actualmente, la búsqueda de la "literaturidad", dice Culler, oscila entre una definición de las propiedades de los textos (de la organización del texto) y una definición de las convenciones y de los presupuestos con los que se aborda el texto llamado literario, perspectivas que en modo alguno están en contradicción. De esta manera, si se encuentra una cierta literaturidad en los fenómenos convencionalmente considerados como no-literarios, esto "nos muestra hasta qué punto la literatura puede iluminar otros fenómenos culturales y revelar mecanismos semióticos fundamentales".¹⁷ La literaturidad se convierte en una función enraizada en la estructuración del discurso que interactúa con los presupuestos y convenciones que la rodean. Volveré sobre este asunto para retomar el lado optimista de la posibilidad de la teoría literaria.

En cuanto al problema del método, César González apunta que va aparejado al del objeto. No es anterior a él sino que está integrado con el objeto, la teoría, los conceptos teóricos y los procedimientos apropiados que conforman la estructura compleja de una ciencia. Sin embargo, se ha querido subsanar las persistentes deficiencias en la definición del objeto a través de la insistencia en el método. En ocasiones, se ha llegado al extremo de plantear, ingenua y veladamente, que la sola aplicación de un "método científico" produce resultados científicos.¹⁸ Ése ha sido también el papel legitimador a veces atribuido a la

¹⁷ Cf. Jonathan Culler, "La literaturidad" en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, pp. 46-47.

¹⁸ César González cita, como ejemplo, el libro de Ma. del Carmen Bobes Naves, *Gramática de "Cántico". Análisis semiológico*. Planeta, Barcelona. 1975. en donde se lee un truismo con pretensiones legitimadoras: "la ciencia de la literatura es el estudio de la obra literaria con un método científico" (p. 37).

Algo similar sucede cuando Rene Wellek, después de discutir los criterios historicistas que antecedieron al *New Criticism*, se define como partidario del credo historicista moderado de Auerbach, y de evaluar tanto los peligros del "relativismo extremo" como de las "aberraciones de la "lectura textual", regresa al refugio del método:

utilización de técnicas como la formalización, la cuantificación, la estadística o la simulación computacional: llenar el vacío del objeto.¹⁹ Tales son los abusos que a menudo se han cometido en nombre del método, especialmente cuando no se le revisa concienzudamente y se lo fetichiza como panacea en lo que puede llamarse *metodolatría*.²⁰

El "método científico", nombre por el que, según la tradición reforzada por el positivismo, se conoce comúnmente al método hipotético-deductivo, es complejo resultado histórico de la combinación de las posiciones racionalista y empirista respecto al conocimiento.²¹ En la primera, el racionalista concebía la ciencia como un sistema cuyos principios debían tener la firmeza de las matemáticas, mientras que en la segunda el empirista utilizaba como garantía la observación y pedía por ello que las predicciones tuvieran la misma certeza que las afirmaciones sobre hechos registrados. Por otra parte, González aclara que el método hipotético deductivo no es en sí el que construye la ciencia y que, en este sentido, es erróneo llamarlo "método científico". No se trata sólo de observar hechos, establecer relaciones e inferir conceptos estructurándolos en una teoría pues el camino que lleva a la teoría no es continuo ni uniforme, sino que está lleno de saltos. La teoría no es el resultado de una generalización de lo singular, sino del tránsito por dos etapas complejas: la de investigación, en la que se elaboran los procesos, sus relaciones, su comprobación y sistematización (en ella se dan operaciones inductivas y deductivas dialécticamente), y la de exposición, en la que se presentan los conocimientos sistematizados en forma de un discurso racional basado en inferencias deductivas.

En realidad, no existe *un* método científico, pues siempre la metodología se dirige en la práctica. Por una parte, hay posturas radicales como la de Paul Feyerabend, quien sostiene, en *Contra el método* (1970), que el método de la ciencia es precisamente no tener método, que las investigaciones científicas que han tenido éxito en gran parte lo deben a haber abandonado los cauces metodológicos vigentes, "que separan lo que es correcto o racional o razonable u "objetivo" de lo incorrecto o irracional o irrazonable u "objetivo". Feyerabend combate las simplificaciones racionalistas normativas (como la que implica la

La única cosa verdadera y correcta por hacer es que esta crítica sea tan objetiva como se pueda, hacer lo que todo científico y estudioso hace: aislar su objeto, en nuestro caso la obra de arte literario, contemplarla atentamente, analizarla, interpretarla y, finalmente, evaluarla con criterios deducidos de, verificados por, y sostenidos en un conocimiento tan amplio, una observación tan directa, una sensibilidad tan fina y un juicio tan honesto como podamos imponernos (*Conceptos de crítica literaria*, pp. 21 y 22)

¹⁹ Cf. César González, *op. cit.*, pp. 97, 98, 102, 103.

²⁰ Cf. Mario Bunge, *Epistemología*, pp. 29-30.

²¹ Cf. César González, *op. cit.*, pp. 99-101

definición de *el "método científico"*) y aboga por que se adopte el anarquismo como base para la epistemología y para la filosofía de la ciencia. Sólo el ejercicio de una metodología anarquista, que confía en las "teorías del error", en las sugerencias basadas en la experiencia y en la práctica, es capaz de fomentar la creatividad necesaria para mantener el progreso en la investigación científica.²² Es interesante la semejanza que puede establecerse entre este anarquismo de la investigación científica y el slogan dadaísta, en el que Tristan Tzara afirma que "el sistema más aceptable es, por principio, no tener ninguno".²³ Ambos combaten esquemas de pensamiento que pueden reprimir la imaginación creativa.

No obstante, por otra parte hay quienes insisten, como Mario Bunge, en que es posible identificar "pautas para la investigación científica". De acuerdo con este filósofo, las posibilidades de extensibilidad de lo que se conoce como "método científico" se encuentran en que se lo conciba como un conjunto de pautas flexible, es decir, como una filosofía científica y no como un dogma científicista. Un resumen del esquema de pautas que propone Bunge da los siguientes elementos: 1) *Planteo del problema*. Reconocimiento de los hechos, descubrimiento y formulación del problema. 2) *Construcción de un modelo teórico*. Selección de los factores pertinentes, invención de las hipótesis centrales y las suposiciones auxiliares y su traducción matemática (cuando sea posible). 3) *Deducción de consecuencias particulares*. Búsqueda de soportes racionales en el mismo campo o en campos contiguos y de soportes empíricos (elaboración de predicciones o retrodicciones sobre el modelo teórico, teniendo en vista las técnicas de verificación). 4) *Prueba de las hipótesis*. Diseño y ejecución de experimentos, así como elaboración y evaluación de datos para inferir conclusiones. 5) *Introducción de las conclusiones en la teoría*. Comparación de conclusiones con predicciones, reajustes al modelo y sugerencias de trabajo ulterior.²⁴

Las discusiones acerca de la "cientificidad" de la teoría literaria se dan sobre pautas similares a las que propone Bunge. Es necesario que estas pautas existan (por mucho que su validez sea objetable) para que sirvan de patrón legitimador. Su aplicación, y la discusión que genera, son fuentes inagotables de renovación. Por ejemplo, Douwe Fokkema hace un resumen de tres criterios que permiten evaluar los enunciados científicos: 1) *Correspondencia*. Una proposición es correcta y válida si corresponde a los hechos empíricos que se ha planteado describir; 2) *Compatibilidad (coherencia)*. Un enunciado es legítimo si es compatible y coherente con las teorías en curso; 3) *Consenso*. Una

²² Cf. Paul Feyerabend, *Contra el método*, pp 7-20

²³ Tristán Tzara, "La primera aventura celeste del Señor: Antipirina en en ida Rodríguez Prapolini, *Dadá documentos*, pp. 142 y 145

²⁴ Cf. Mario Bunge, *La ciencia su método y su filosofía*, pp 35-62

proposición se considera válida en virtud de su receptibilidad en el seno de un grupo de investigadores determinados.²⁵ Fokkema apunta también que, por regla general, ninguno de estos tres criterios o grandes formas de legitimación basta por sí solo y que, para estar "lo más cerca de la legitimación óptima", es necesario que los tres criterios se apliquen. Sin embargo, casi siempre uno o dos de ellos predomina. En física experimental resalta el de correspondencia. En cambio, para la física teórica es más importante el de compatibilidad. Para las humanidades, concluye Fokkema, la intersubjetividad o el consenso se ha considerado con frecuencia el punto más fuerte. Como se puede ver, la propuesta de Fokkema es una puerta abierta a la discusión. ¿Cuándo y por qué predomina uno o dos de los criterios mencionados en una determinada disciplina? ¿Qué significa este "predominio" dentro de la disciplina específica en la que sucede?

La cientifización: ¿utopía o realidad?

El estado actual de la teoría literaria sigue regido por cuestionamientos heredados de su "cientifización". El malestar que produce la movilidad a la que se refiere Foucault, la falta de continuidad en los estudios literarios, el miedo a que sean considerados como regidos por cada nueva moda que se presente, lleva siempre a la revisión de cuáles son los criterios de validez científica. Quejas, como ésta de Fokkema, son comunes:

Es molesto constatar, en efecto, que a intervalos de diez o veinte años, nuestra disciplina parece que pasa a un paradigma totalmente nuevo; después del positivismo, hemos presenciado el ascenso de la nueva crítica y del estructuralismo, a los que han sucedido el posestructuralismo y la desconstrucción, especialmente en Francia y Estados Unidos, y en éstos parece que a su vez se está cediendo el lugar a un nuevo historicismo [...] ¿hay que empezar cada vez de cero?²⁶

Paradójicamente, la pregunta de Fokkema alimenta la movilidad que cuestiona, pues nunca se empieza desde cero. Todo parece obedecer a que el carácter de las respuestas en las ciencias naturales y en las humanas es totalmente diferente. Si Bunge afirma que la ciencia (en su sentido fuerte) no proporciona (ni pretende proporcionar) respuestas definitivas, la "provisionalidad" de las propuestas de conocimiento en las dos áreas es distinta. La

²⁵ Cf. Douwe Fokkema, "Cuestiones epistemológicas" (1989) en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, p. 382-383.

²⁶ Douwe Fokkema, "Cuestiones epistemológicas" (1989) en Marc Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, p. 382.

situación delineada por Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* y la descrita por Foucault en *Las palabras y las cosas* pueden ofrecer paralelos en los que destacaría cómo las estructuras epistemológicas de estos dos grupos de disciplinas son diferentes y cómo esa diferencia se encuentra principalmente en que, en el primer caso, su desarrollo tiende a ser piramidal, jerárquico, mientras que en el segundo se inclina, para seguir la idea de Deleuze y Guattari, a lo *rizomático*,²⁷ es decir, a una forma de red semi-jerarquizada. En el primer caso, se dan las revoluciones científicas o "cambios de paradigma" mientras que en el segundo se observan deslizamientos mucho más suaves o movimientos laterales que -- lo más importante-- no anulan por completo las construcciones vecinas.²⁸ De esta manera, se podría entender que la denunciada inestabilidad en las ciencias humanas se debe en parte a la superposición de estas dos conformaciones, tomándolas como polos extremos, *aun a sabiendas de que esta superposición es ilegítima o, en todo caso, proponiéndola como horizonte utópico*. El modelo (las pautas científicas) se convierte entonces en pre-texto retórico que alimenta la existencia de la teoría como institución, tanto en el sentido que surge a raíz de la negación de su posibilidad, como en el que surge de su afirmación. Esto resulta en dos posturas que esquemáticamente podríamos llamar "optimista" y "pesimista", como veremos más adelante.

Al inicio describí cómo, dentro de los estudios literarios, la teoría ha ido ocupando gradualmente un papel dominante, situación que se ha reflejado en cambios en la nomenclatura preferida para referirse de la manera más general y abarcante a esta disciplina. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la teoría se fue convirtiendo en una institución que, dice Murray Krieger, nos llevó de una "edad de la crítica" a una "edad de la teoría". En un primer momento, el impulso inevitable de la teoría hacia la generalización y la racionalización, una vez que se sintió en libertad, poco a poco fue independizándose y alejándose de la experiencia. Esto sucedió en el caso del estructuralismo y se extendió con más fuerza aún en las ramificaciones postestructuralistas. Después, dice Krieger, vino un movimiento hacia las mezclas interdisciplinarias dentro de las humanidades que abrió las puertas a los ímpetus imperialistas de la teoría. Los enfoques sobre "textos literarios" se ampliaron convirtiéndose en enfoques sobre "formaciones discursivas" que estaban presentes en cualquiera de las distintas disciplinas humanísticas y

²⁷ Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Rizoma* (Introducción).

²⁸ Desde luego, esto no quiere decir que no se puedan plantear "cambios de paradigma" en las ciencias humanas. Sin embargo, su naturaleza sería totalmente distinta a los de las ciencias naturales. En todo caso, estarían cerca de la situación que Kuhn plantea para la coexistencia de la mecánica clásica newtoniana con la física relativista: según sea el enfoque epistemológico aplicado, la física newtoniana puede considerarse un caso especial de la relativista o un paradigma totalmente superado a causa del cambio de conceptos fundamentales como "masa" (Cf. T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, pp 162-165)

sociales. Se "desmitificó" lo literario-en-sí y la atención se volcó hacia las fuerzas políticas, económicas, sociales, etcétera --fuerzas históricamente contingentes--, que actúan sobre el funcionamiento de la lengua, las instituciones, las ideas y los participantes en su circuito (principalmente lectores y escritores). Esto provocó, concluye Krieger, que todos los reclamos de objetividad se derrumbaran. La creencia de que la percepción de las cosas es libre y desinteresada cayó convertida en una racionalización de la manera preferida que "elegimos" previamente para verlas o juzgarlas, manera que se encuentra condicionada por presiones exteriores.²⁹

Este desarrollo dio lugar a la primera postura que mencioné: la pesimista, que surge de la negación, de una "hermenéutica de la sospecha" que Krieger identifica con el nuevo historicismo y cuyo funcionamiento es paradójico:

In the universal skepticism for which such theorists argue, historical contingency is allowed to produce a theory that would undermine all theorizing except, of course, its own, because it would reduce all theories to their sociopolitical genesis sponsored by the dominant language of their culture, which governs them by means of its prior, subliminal, historically conditioned commitments. This is the primary thrust of various versions of New Historicist theory --wether in its Foucauldian, Marxist, Feminist or minorist forms-- that have come along and completed the unseating of the New Criticism. It is this radical historicist transformation that throws theory into business for itself, because it is the one theoretical thrust that would preclude all completion. Yet, by its very dedication to historical contingency, in the end it must argue against the need to theorize at all.³⁰

Krieger explica que esta tarea, al plantearse interminable, afirma su subsistencia y hegemonía; al mismo tiempo, paradójicamente pone en entredicho su necesidad, pues su contingencia histórica trae aparejado el desplazamiento constante de sus fundamentos, es decir, la sensación desalentadora de la provisionalidad. Por otra parte, una teoría que niega la teoría, inmuniza su propia posición ya que se envuelve en una circularidad similar a la paradoja de Epiménides y cuya formulación sería: "Todas las teorías (generalidades) son falsas incluso ésta". Como juego lógico basado en la negación, al relativizarse incluso a sí misma, simula erigirse en verdad última. No obstante, Krieger no aborda el problema desde el punto de vista de su lógica, sino que explica que esta postura pretende alcanzar su inmunidad comportándose negligentemente respecto a sus principios críticos y metodológicos. Es decir, voluntaria o involuntariamente, en alguna parte de su proceso

²⁹ Cf. Murray Krieger, *The Insitution of Theory*, pp. 3-14.

³⁰ Murray Krieger, *op. cit* , p 14

están siendo ocultados, "contrabandeados", presupuestos transhistóricos, esencialistas, no-contingentes.

El trasfondo filosófico que Krieger coloca tras de este "antifundacionalismo" es, desde luego, la desconstrucción de Jacques Derrida y su ataque a lo que llama el iococentrismo de la filosofía occidental. La coincidencia de este "antifundacionalismo" con la institucionalización de la teoría, dice Krieger, se da porque el primero allana el camino para la segunda. Poniéndolo en otras palabras, la teoría se ha hecho más necesaria y se ha convertido en institución porque se la requiere en el trabajo de desconstrucción. Y este principio de "radical escepticismo epistemológico" no conduce a la unidad sino a la constante *différance*, a la fragmentación a través del tiempo de cualquier propuesta que pretenda oponérsele.

De esta manera, continúa Krieger, la antigua búsqueda de "valor literario" --como la emprendida por el New Criticism para establecer un canon de obras que representan de la mejor manera posible ese "valor literario"-- ha cedido su lugar a la explicación de las motivaciones --políticas, sociológicas, psicológicas-- que disparan las acciones que emprendemos al evaluar. Ya no se trata de saber qué vale la pena evaluar o qué realmente tiene un valor, porque la evaluación sólo mostraría el afán imperialista de intentar imponer los prejuicios propios sobre los del otro reclamando que valores particulares son realmente universales. Y esto afecta también el estatus de la literatura. pues

Theory becomes institutionalized, then, at the expense of literature as an institution, at the expense of the literary as a privileged category, or indeed as any sort of a separate category to be distinguished from undifferentiated textuality.³¹

Si de la teoría literaria se ha pasado a la teoría crítica o teoría de la crítica y, en el mismo movimiento, se ha terminado siendo crítico de la teoría, de las posibilidades de la teoría, el impulso inicial de encontrar algo específicamente literario se ha revertido y ha sumido a la literatura en el mar de la intertextualidad. Esto, paradójicamente, también ha abierto las puertas de la literatura, de la constante interpretación, de la historia. El discurso teórico también puede "textualizarse" y, así, nivelarse con el literario. Por eso, dice Krieger, la única salida parece ser el enfoque histórico, aunque, a veces, éste también sea tomado por el afán imperialista de la teoría. Por eso, se da una cierta inversión de papeles en la que se reclama el reconocimiento de los poderes de la literatura para iluminar áreas de otras

³¹ *Ibidem.*, p. 19

disciplinas. Por ejemplo, en vez de buscar en un poema el conflicto psicológico del autor, como se hizo en el pasado, hoy se busca lo que hay de literario en una teoría psicológica.

La postura optimista, como mencioné, consiste en la defensa de la posibilidad de la teoría, de una teoría positiva, tomando este calificativo tanto en su sentido arqueológico como en su oposición a la estructura negativa de la "antiteoría", esbozada en los párrafos anteriores. Es decir, entendiendo la teoría como rescate parcial posible del espíritu que tuvo durante el positivismo. Aunque en todo esto hay algo de fe y de confianza (como en la postura anterior hay desconfianza y escepticismo), la argumentación que se presenta es tan sólida como la de sus detractores.

Continuando con el ejemplo de la actualización del concepto de "literaridad" que propone Jonathan Culler, podemos agregar que este autor, apoyado en la semiótica y en su historia, concluye que, si los textos literarios muestran, por una parte, que no es posible poner límites al proceso de significación y definir de una vez por todas un sistema de convenciones apropiado, por otra, también proporcionan la evidencia de que existe un sistema semiótico que hace posible la literatura. La tarea de una semiótica de la literatura, según Culler, no es interpretar textos, sino tratar de descubrir las convenciones que los hacen posibles. El paralelo que ofrece nos da una idea del espíritu positivo de su enfoque:

Here the goal is to develop a poetics which would stand to literature as linguistics stand to language. Just as the task of linguists is not to tell us what individual sentences mean but to explain according to what rules their elements combine and contrast to produce the meanings sentences have for speakers of a language, so the semiotician attempts to discover the codes which make literary communication possible [...] It is governed by the assumption that a systematic theory of discourse if not of literature (for one of the effects of semiotics is to question the distinction between literary and non-literary discourse) is possible.³²

Sin embargo, la postura de Culler no tiene nada de ingenua, pues incorpora las propuestas del desconstruccionismo, incluso desconstruyéndolo. El autor pone en evidencia que la desconstrucción se regodea en anunciar la imposibilidad de la actividad semiótica que ella misma habita y alimenta, con sus refinados análisis de textos clásicos del pensamiento y la literatura occidentales, para denunciar las contradicciones e indeterminaciones que parecen inherentes al ejercicio de la lengua.³³ Con un ejemplo que se quiere contundente (por su filiación, una vez más, con la ciencia), Culler compara las paradojas que surgen de los

³² Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, pp. 37-38.

³³ Cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, pp. 43.

señalamientos del desconstruccionismo y las que fueron descubiertas en el campo de las matemáticas por Gödel.³⁴ El argumento muestra toda su fuerza en el hecho de que uno de los sueños del cientificismo es la matematización y si las matemáticas, como modelo a seguir, son imperfectas, ¿qué se puede esperar de aquellas ciencias que sólo pueden aspirar a tal perfección? Transcribo las palabras de Culler:

deconstruction has not 'refuted' structuralism and semiotics, as some 'post-structuralists' would have it. If deconstructive readings give us reasons to believe that a complete and non-contradictory science of signs is impossible, that does not mean that the enterprise should be abandoned, any more than Gödel's proof of the incompleteness of metamathematics leads mathematicians to abandon their metamathematic investigations. One might even say that the paradoxes which deconstructive readings identify as important insights into the nature of literary language are for semiotics the result of basic methodological distinctions --between *langue* and *parole*, system and event, synchronic and diachronic, signifier and signified, metaphor and metonymy-- which are still essential to the analytical project even though they break down at certain points or yield two perspectives that cannot be synthesized.³⁵

Para Culler, lo que ha sucedido con la teoría literaria es que han fallado los intentos de alejarse del legado del New Criticism, pues persiste la noción de que las aproximaciones críticas encuentran su justificación en sus resultados interpretativos. El verdadero enemigo es la interpretación y la facilidad con que la desconstrucción derrideana se convierte en su método explica su triunfo --en EE. UU.-- sobre el marxismo o el estructuralismo, proyectos de gran escala que se desvirtúan si son trivializados para producir *una* interpretación en particular.³⁶ Lo que denuncia Culler es que no es posible acomodarse en una postura desconstruccionista de una manera simplista. El hecho de que el desarrollo de la semiótica lleva a la consciencia de sus límites, a la consciencia de que la significación nunca podrá ser manejada por una teoría englobadora y coherente, no debe ser razón para rechazar sus programas analíticos como si hubiera alguna perspectiva sobre la significación más válida o

³⁴ El resultado más célebre de Gödel es que "probó que si se toma un conjunto de axiomas lo suficientemente amplio --que contenga los axiomas de la aritmética como mínimo-- no es posible probar, con las armas de deducción del sistema, que tal conjunto sea a la vez consistente y completo. Es decir, que en caso de ser completo contendría contradicciones. Y en el caso de no contener contradicciones --es decir, en caso de ser consistente-- habría siempre teoremas *verdaderos* que nunca podríamos demostrar" (Joaquín Navarro. *La nueva matemática*. p. 62)

³⁵ Jonathan Culler. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, pp x-xi. En *La resistencia a la teoría*, Paul de Man usa un ejemplo similar. "Pretender que esto fuera motivo suficiente para plantearse no hacer teoría literaria sería como rechazar la anatomía porque no ha logrado curar la mortalidad" (p. 24)

³⁶ Cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, pp 7-16.

abarcante. El verdadero enfrentamiento entre estas dos vertientes --las que he llamado optimista y pesimista-- es para Culler una de las tensiones que son fuente de energía de los estudios literarios. Otra de ellas es la reinención de la historia literaria, ya que la perspectiva histórica permite reconocer la transitoriedad de cualquier interpretación --que será seguida de otras interpretaciones-- y tomar como objeto de reflexión las series de actos interpretativos por medio de los cuales se constituyen las tradiciones y se generan significados.³⁷ En esto, coincide con Krieger y, al hablar de "fuentes de energía" de los estudios literarios, en cierta forma, también está hablando de las fuerzas que contribuyen a la institucionalización de la teoría, proceso evidenciado por Krieger.

Para describir este mismo proceso creativo, Paul de Man utiliza el concepto de "resistencia a la teoría". Después de señalar un cierto carácter amenazador en la teoría literaria, percibido a través de los fuertes ataques que ha recibido,³⁸ explica que es posible que su desarrollo esté "sobredeterminado por complicaciones intrínsecas a su proyecto mismo y desestabilizadoras con respecto a su estatus en cuanto disciplina científica".³⁹ Identifica lo que llama "lecturas retóricas" con "modelos deficientes" que son y no son teoría al mismo tiempo y que encarnan, en la práctica, lo que podría ser llamado "imposibilidad de la teoría", pues "resisten y evitan la lectura por la que abogan".⁴⁰

Para Paul de Man, la teoría literaria no está en peligro de hundirse sino que, entre más resistencia encuentra, florece más, pues "el lenguaje que habla es el de la autorresistencia". La interrogante final que se plantea es acerca de si este florecimiento representa el triunfo o la caída de la teoría literaria, pregunta que, ubicada en el contexto de institucionalización de la teoría literaria que describe Krieger, se convierte en un gesto retórico más que alimenta el sistema de producción de los estudios literarios.

³⁷ Cf. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, pp 13.

³⁸ Un motivo muy cuestionable que Paul de Man propone para explicar la "resistencia a la teoría" es la "resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje" (*La resistencia a la teoría*, pp. 25-26). Me parece mucho más lógica una explicación de corte histórico y sociológico como la que ofrece Krieger.

³⁹ Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, p. 24.

⁴⁰ Cf Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, p. 36. Este es uno de los conceptos fundamentales que articulan el libro de William Riegler, *The Myth of Theory*. En él se analizan varias enfoques históricos de la teoría literaria desde la siguiente perspectiva: "They describe the strange and pervasive power of critical practice: theoretical standpoints are necessarily evoked yet the grandest theoretical design becomes oddly evanescent and particular theories desintegrate in the circumstances of their use. Hence the myth of theory is also its life; its value lies not in what it claims but in what it does, and what it does is not what it is thought to do [...] The rhetoric of criticism employs and transmutes --yet its structures fail the test of generalizability"(p. ix).

Un leit motif: "la teoría literaria no es literatura"

Hasta aquí he comentado los dos primeros elementos a los que se recurre frecuentemente al presentar el problema de las posibilidades y condiciones para que el estudio de la literatura produzca conocimientos con estatuto científico: la discusión de la clasificación de las ciencias y las tentativas de definición de un objeto de estudio y un método específico. Faltaría recapitular brevemente sobre el tercer punto: la insistencia en que existe una diferencia entre la literatura y su estudio. Este tema debería aparecer naturalmente como causa o consecuencia de las dos estrategias anteriores, haciendo ociosa o inútil su mención. Sin embargo, se manifiesta constantemente y ha llegado a convertirse en una especie de *leit motif* que aparece a la hora de exponer lo que es, o debería ser, el estudio científico de la literatura.

El afán de remarcar la distancia entre la literatura y su estudio tiene su antecedente más inmediato --en el contexto de las aspiraciones científicas de las humanidades-- en los trabajos de corte positivista que proclamaban la primacía de los hechos, la actitud racionalista, el determinismo y el rechazo al subjetivismo. Obras como *Histoire de la littérature anglaise* (1864), de Hyppolite Adolphe Taine, y *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), de Ferdinand de Brunetière, se propusieron romper con los dos principales abordajes que entonces imperaban: el biografismo subjetivo y caprichoso y las acumulaciones cronológicas de datos y "hechos" literarios sin ningún otro orden ni conceptualización.⁴¹ El prestigio de la ciencia era utilizado para enfatizar que estos nuevos enfoques no se reducían a creaciones fantasiosas, desprovistas de fundamentos, es decir, mera literatura. Cuando sobrevino la polémica antipositivista, la defensa de un estatus propio para las ciencias del espíritu corrió a la par, tanto del rechazo a someterse ciegamente a los modelos de las ciencias naturales, como de la negativa --esta vez reforzada por la independencia de las ciencias del espíritu-- a identificar la investigación literaria con la creación libre y no intelectual, es decir, desprovista de conceptos, puramente artística y

⁴¹ Para explicar cómo la raza, el medio y el momento son factores decisivos en la producción literaria, Taine partió de una bella metáfora del universo de la paleontología. Equiparó la obra con un fósil para, a partir de sus vestigios sin vida, buscar al individuo vivo que le dio origen, recrear su medio y las fuerzas que actuaron sobre él. De esta manera, Taine se propuso evitar el trabajo simplista del bibliomaniaco o contribuir al biografismo ciego que considera a la obra literaria como capricho aislado de una mente excitada. (Cf. Hippolyte A. Taine, *Historia de la literatura inglesa*, pp. 25-30) Más adelante, Ferdinand de Brunetière, en *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1864), se quejó de que las historias de la literatura no son sino colecciones de monografías mal hilvanadas, carecen de principios que expliquen la sucesión más allá de las simples relaciones genealógicas. Brunetière propuso utilizar los conceptos del evolucionismo darwiniano, como la selección natural, para explicar el desarrollo de la literatura. Después de hacer una revisión histórica de toda la crítica francesa, Brunetière dio crédito a Taine como iniciador de la crítica como ciencia.

subjetiva.⁴² La idea de que la crítica es un arte debería dar lugar a la posibilidad de sistematizar la disciplina al grado de transformarla en una teoría.

La segunda ola de cientificación de los estudios literarios la encabezó el llamado formalismo ruso. Con él, como vimos, se dio entrada al término "teoría" en calidad de concepto moderno de los estudios literarios, y se radicalizaron la delimitación del objeto de estudio y la definición de los principios metodológicos. No en balde la mayoría de los recuentos de teoría literaria contemporánea inician con la revisión de esta escuela.⁴³ Los formalistas se manifestaron también contra la excesiva dependencia de la sensibilidad del crítico, el subjetivismo representado por la frase de Anatole France de que la crítica era "la aventura de un alma entre las obras maestras" y el estéril biografismo que llegaba al extremo de inventariar las aventuras amorosas de Pushkin o preguntarse si Pushkin fumaba.⁴⁴ Se distanciaron de las concepciones espiritualistas heredadas del simbolismo -- descartando, por ejemplo, la teoría baudelaireana de las correspondencias--, y se aproximaron a los lingüistas y a la vanguardia poética futurista. Con esta última compartieron la idea de que la creación poética es más una cuestión de tecnología que de teología, y también se apoyaron en la dramatización vanguardista de la necesidad de una poética científica y sistemática.⁴⁵ El afán de ruptura del futurismo --como el de toda vanguardia-- proporcionaba un auxilio retórico importante, ubicado en el campo del desarrollo del arte, para las razones de corte científico-académico. Victor Erlich describe esta colaboración de la siguiente manera: "if the poet needed assistance of the literary scholar, the latter sought in his alliance with the literary avant-garde a way out of the impasse reached by the academic study of literature".⁴⁶

Por otra parte, si los formalistas buscaron desligarse de los enfoques psicologistas del fenómeno literario⁴⁷ --así como también procuraron mantener al margen otras disciplinas, como la sociología y la historia cultural--, hubo quienes, como I. A. Richards, reforzaron esta vertiente. En *Principles of Literary Criticism* (1924), Richards denuncia el "caos de las teorías en la crítica literaria" y propone un enfoque científico que conjuga una visión de la experiencia literaria (y estética, en general) desde el análisis de "estados

⁴² Cf. Rene Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, p. 196.

⁴³ Por ejemplo D. W. Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Raman Selden, *Teorías literarias contemporáneas* y Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*.

⁴⁴ Cf. Victor Erlich, *Russian Formalism*, pp. 53-54.

⁴⁵ Cf. Victor Erlich, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁶ Victor Erlich, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁷ Cf. Victor Erlich, *op. cit.*, pp. 172-173. Dice Erlich que, para los formalistas, "the locus of the peculiarly literary was to be sought not in the author's or reader's psyche, but in the work itself".

mentales" --a través de teorías psicológicas (psicoanálisis y *Gestalt*, principalmente) y neurofisiológicas que manejan conceptos como sensación, percepción, emoción, memoria, actitud, cenestesia, etcétera-- con juicios de valor ligados a la satisfacción de impulsos y a procesos de comunicación. Así, el valor de un poema se determina en función de la cantidad de impulsos que armoniza y la experiencia estética se transforma en una especie de terapia psíquica.⁴⁸ La postura de Richards también es la de establecer un partaguas entre simples conjeturas, admoniciones, observaciones aisladas y otras manifestaciones de dudoso valor que componen el estado actual de la crítica, y las posibilidades de una crítica científica apoyada en los avances de la psicología y esperanzada en sus desarrollos futuros.⁴⁹ El deseo de erradicar de la crítica a seres místicos o a palabras o frases convertidas en fetiches --como Belleza, Idea, etcétera-- llevó a Richards a diferenciar dos usos del lenguaje --el emotivo y el referencial-- que constituyen un esfuerzo por distinguir el lenguaje literario de otras formas de lenguaje, especialmente el científico, como vimos en el capítulo anterior. En las estrategias argumentativas de Richards nuevamente es posible percibir la presencia del *leit motif* de que "la teoría literaria no es literatura".

En fin, no es aquí lugar para hacer una revisión exhaustiva --ni siquiera panorámica-- del desarrollo de las corrientes de los estudios literarios, de sus relaciones con diferentes disciplinas científicas o con una determinada idea de lo que debe ser la investigación científica, y de los objetivos que estas asociaciones persiguen considerando, especialmente, aquellos de carácter legitimador. No obstante, los ejemplos que he mencionado sirven para dar una idea general del tema y mostrar, dentro de él, en este tercer y último punto, la persistencia hasta nuestros días del señalamiento de una distancia entre hacer "literatura" y hacer teoría literaria. El movimiento de una a la otra puede compararse con el que plantea Walter Mignolo entre el "paradigma de comprensión hermenéutica y de interpretación" y el "paradigma de comprensión teórica y de explicación", según vimos anteriormente. La dirección en que se da, coincide con la postura que llamé "optimista", la cual cree en la posibilidad de una "ciencia de la literatura". La postura "pesimista" la podemos encontrar en el movimiento en dirección contraria con ejemplos como el de Krieger. La fricción entre

⁴⁸ Cf. I. A. Richards, *Concepts of Literary Criticism*, especialmente los capítulos I, II, III, IV y XVI.

⁴⁹ En una publicación posterior. *Science and Poetry* (1926), Richards insiste en la necesidad de actualizar la crítica literaria para estar a la par de los avances de la civilización. Se queja de que en las áreas no científicas prevalecen creencias que se tenían hace uno o dos siglos (Cf. p. 9-10). En este mismo escrito Richards muestra preocupaciones similares a las que expresa Stephen Spender, según se vio en el capítulo anterior. Richards afirma: "A poet in our times is a semi-barbarian in a civilized community. He lives in the days that are past..." (p. 13); aunque en seguida se pregunta, después de recordar que Keats apuntó hacia el inevitable efecto destructivo del avance de la ciencia sobre las posibilidades de la poesía. "What is the truth in this matter? How is our estimate of poetry going to be affected by science? And how will poetry itself be influenced?" (p. 14).

ambas direcciones es, como dice Culler, fuente de energía de los estudios literarios. Su origen puede ubicarse en lo que Paul de Man llama "resistencia a la teoría", es decir, un mecanismo que se encuentra presente en la teoría literaria, ya desde el propio planteamiento de su proyecto, en el conflicto que surge de la conciencia de la imposibilidad de sustentar un "utopismo programáticamente eufórico".⁵⁰

Sin poner en tela de juicio la posibilidad o imposibilidad de la teoría literaria, se puede afirmar que el prestigio de la imagen de la ciencia, tanto dentro de la comunidad intelectual vinculada a las humanidades como en el entorno social más amplio, ha influido en forma significativa en el desarrollo de los estudios literarios. Como modelo de organización --ya sea para imitarlo, para contrastarse con él o para tomar prestados algunos de sus conceptos e imágenes-- la ciencia, a pesar de que hacia adentro de sí misma no presenta ni unidad ni uniformidad fuera de todo cuestionamiento, ha creado un mito que posee sus momentos eufóricos y disfóricos.

El proyecto de los formalistas rusos de descubrir los mecanismos de funcionamiento de los textos literarios no fue ajeno al deseo utópico de controlar o reproducir el proceso de su creación. Por el lado de la disforia tampoco podemos olvidar los relatos fantásticos o de ciencia ficción en los que la libertad creativa del hombre se ve amenazada por las irrupciones prometeicas sobre mecanismos de creación artística que deberían permanecer en su estado virgen natural.⁵¹ Si para los eufóricos es casi un deber continuar investigando científicamente la producción literaria con miras a una teoría, para los disfóricos es mejor permanecer en el campo de la interpretación para no falsear o destruir la verdadera naturaleza de los textos, o porque simplemente es imposible o inútil intentar superar esa etapa.

En este contexto, la postura del científico ante la naturaleza y la del estudioso de la literatura ante los textos literarios presentan paralelismos que merecerían una atención más

⁵⁰ Cf. Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, pp. 24-25.

⁵¹ Un ejemplo actual de estos temores es el cuento de George P. Landow, "Ms. Austen's Submission". En él, se narra la historia de una "aprendiz de autor" que, finalmente, se siente con seguridad para someter un cuento a dictamen para ser promovida a la categoría de "autor". El jurado es Evaluador, la computadora de la Agencia de Cultura, ante la cual sólo tiene tres oportunidades. De ella depende (y de todas las instancias a ella conectadas, entre las que se encuentran los pronósticos de ventas, traducción y traslado al video) su ingreso a la "red internacional", su triunfo o fracaso como escritora, y el honor de ser recordada después de su muerte, por un determinado tiempo, junto a los "Autores Canónicos". La computadora proporciona desde el ambiente de realidad virtual adecuado para escribir (a gusto del escritor) hasta un gigantesco banco de argumentos, tramas y otros elementos de composición, que permiten calificar la "novedad" de lo enviado. Desde luego, la carrera de autor incluye una fuerte dosis de teoría literaria. La historia contiene varios desenlaces posibles, a elección del lector, felices o infelices, pero dentro del tono disfórico de la mecanización (Cf. George P. Landow, *Hypertext. The Convergence of Critical Theory and Technology*, pp. 190-196).

detallada que la que es posible darles aquí. No obstante, este breve panorama permite ubicar la pasión por la teoría que experimentaron numerosos creadores, entre los que se encuentran, según mencioné en el capítulo anterior, los vanguardistas, como continuadores de las rebeliones experimentales contra las preceptivas académicas identificadas por Sypher. A pesar de que los vanguardistas generalmente no alcanzaron, según la caracterización de Mignolo, "la comprensión teórica o de segundo grado", característica de la verdadera teoría literaria, y permanecieron en la "comprensión hermenéutica o de primer grado", propia de las poéticas de autor o aplicables a una específica obra literaria, la atracción que experimentaron hacia la ciencia fue muy similar a la de los críticos. Después de todo, según lo señala significativamente Haroldo de Campos, poeta y crítico de la neovanguardia de los años sesentas, Hegel ya decía que, para la modernidad, la reflexión sobre el arte pasó a ser más importante que el propio arte.⁵² Aunque esto pudiera parecer una exageración, lo que es cierto es que hoy difícilmente un creador puede ignorar el papel de la crítica literaria en su producción y, con ella, el desarrollo de la teoría literaria y sus vínculos con la ciencia, ya sea como modelo o como mito.

⁵² Cf Haroldo de Campos. "Comunicação na poesia de vanguarda" en *A arte no horizonte do provável*, p 150

JOSÉ JUAN TABLADA: TEORÍA DE LA RELATIVIDAD, ESPIRITUALISMO Y CUARTA DIMENSIÓN

Vanguardia sin vanguardismos

Pese a que José Juan Tablada nunca firmó un manifiesto ni se afilió a ningún "ismo" en el que se ejercieran algunas de estas formas literarias combativas, típicas de lo que Renato Poggioli llama "antagonismo",¹ siempre se le ha reconocido un lugar prominente en la literatura mexicana como escritor de vanguardia, por su carácter constantemente abierto a lo nuevo. Tablada fue de los primeros en importar el decadentismo baudelaireano y en ejercer la defensa pública del mismo.² También fue cultivador temprano de la poesía ideográfica y del simultaneísmo e introductor del haikú en la poesía de nuestra lengua.³ Cuando a principios de los años veintes se inició la "explosión de las vanguardias" en Latinoamérica, Tablada ya había atravesado el Modernismo e incursionado en la experimentación formal y en la renovación temática que la proliferación de estos movimientos perseguía. Con un estilo propio y una personalidad literaria consolidada, Tablada ya no necesitaba de gestos de ruptura: había sido *dandy*, frecuentado los "paraísos artificiales", desafiado a la burguesía y participado en las batallas que tuvieron que librarse para que el modernismo se

¹ Cf. Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 25-27, 34-35, 61-62. Poggioli elabora su análisis de la vanguardia internacional a través de lo que llama "dialéctica de los movimientos", la cual consta de cuatro aspectos: activismo, antagonismo, nihilismo y agonismo. Se trata de actitudes o momentos ligados entre sí que no necesariamente se desarrollan en ese orden. El activismo comprende fundamentalmente el gusto por el movimiento: la velocidad, el deporte, la agitación, el dinamismo y la aventura. El antagonismo es la búsqueda de un oponente que puede ser el público, la tradición u otro movimiento. Dentro de él se dan el "espíritu de secta", el dandismo, el exhibicionismo y la excentricidad que pueden llevar al *hooliganism*. La tercera faceta es una exacerbación del antagonismo, en la que se alcanza a ejercer la destrucción por la destrucción misma y la sinrazón, como en el caso paradigmático del dadaísmo. El agonismo es el desinterés por la ruina del enemigo y una aceptación de la propia en aras del éxito de los futuros movimientos, acentuando su inscripción en la historia y defendiendo una especie de *copyright*.

² Cf. José Juan Tablada, *La feria de la vida*, cap. XLIX, pp. 298-303. En este capítulo de sus memorias, Tablada relata cómo su poema "Misa negra" (publicado en *El País*, 8 de enero de 1893) fue motivo de escándalo en la sociedad porfiriana y llegó a ser condenado por Carmen Romero Rubio de Díaz, esposa del dictador. Ante los reclamos de Jesús M. Rábago, director del periódico, acerca de la posible pérdida de suscriptores por el incidente, Tablada presentó su renuncia y publicó una carta en la que condenaba la hipocresía de un público que "toleraba garitos y prostíbulos públicos [...] y se escandalizaba ante la lírica vehemente de un poema erótico". Este acontecimiento llevó a la fundación de la *Revista Moderna*.

³ *Un día* *Poemas sintéticos* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922) son los poemarios de Tablada en los que este tipo de experiencias se consolidan. Estos aparecieron después de *Al sol y bajo la luna* (1918), donde es posible identificar las transformaciones de la sensibilidad modernista-decadentista de *Florilegio* (1904) hacia la vanguardia.

abriera paso en la literatura mexicana. En el momento en que los vanguardistas reclamaban la necesidad de apertura propia de un espíritu cosmopolita, Tablada no sólo ya había sido parisino y nipón de espíritu --como lo dictaron el galicismo y la pasión por lo exótico propios del Modernismo-- sino que también había viajado: había visitado Japón (1900) y París (1911-1912), pasado por La Habana rumbo al exilio político en Nueva York (1914-1918), formado parte del servicio diplomático mexicano en Caracas (1919-1920) para finalmente establecerse en Nueva York (1920-1936).⁴

Por otra parte, si las vanguardias latinoamericanas tuvieron, por lo general, un primer momento en el que se enfatizaba el cosmopolitismo para más tarde, a través de la lente de la modernidad, abocarse a una revisión de lo nacional, Tablada ya se encontraba parcialmente inmerso en esta segunda fase, la cual se reflejaría en su "novela americana", *La resurrección de los ídolos* (1924), en su siguiente libro de poemas --*La feria (Poemas mexicanos)* (1928)--, en gran parte de sus actividades como promotor cultural de México en Nueva York y, especialmente, en la labor periodística que desempeñó en la metrópoli estadounidense. El papel de Tablada era doble, pues tanto daba a conocer a México y a lo mexicano en el foro cosmopolita que era Nueva York, como enviaba noticias, a través de sus crónicas, de los acontecimientos en la gran urbe. A los cincuenta años de edad, Tablada era un vanguardista sin necesidad de "vanguardismos" ruidosos, que comenzaba a ser imitado por las nuevas generaciones en sus "poemas sintéticos"⁵ y que saludaría como benéficas las actividades de los estridentistas.⁶

⁴ Tablada regresó a México en 1936 para residir en Cuernavaca hasta 1945, momento en el que decidió volver a Nueva York, donde murió el 2 de agosto de ese mismo año. En 1939, pasó unos meses en La Habana, de donde era oriunda Nina Cabrera, su esposa.

⁵ Cf. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, pp. 80-82. Sheridan sugiere que Salvador Novo, para escribir los poemas "Lunas" y "Mariposa" --un conjunto de haikús y un caligrama que aparecieron en la revista estudiantil *Policromías* el 5 y 14 de agosto de 1920--, realizó una "lectura febril" de José Juan Tablada, la cual prefigura su libro *XX Poemas* (1925). También cita una defensa que Novo hizo de Tablada como "quien merece su lugar entre los jóvenes, ya que lo es más que muchos en el sentido poético" (*El Universal Ilustrado*, mayo 15 de 1924).

⁶ Tablada figura en el "Directorio de vanguardia" que Manuel Maples Arce agregó como apéndice a su *Actual número 1 Hoja de vanguardia*, el manifiesto inaugural del estridentismo (diciembre 1921). En sus memorias, *Soberana juventud* (1967), Maples Arce menciona con agrado que Tablada, "cuyas perennes afinidades innovadoras desbordaban simpatía hacia los jóvenes" (p. 135), contribuyó a la difusión del estridentismo. Recuerda haber asistido a una lectura de poemas del futuro libro "Intersecciones" (nunca publicado), en el Museo Nacional, y frecuentado la tertulia que el poeta mantuvo en el departamento en que permaneció durante su visita a México en 1924 (v. pp. 163-169). El 26 de enero de 1928, Tablada publicó en *El Universal Ilustrado* una carta que envió a su sobrino, Enrique Barreiro Tablada, donde lo felicita por participar en la revista estridentista *Horizonte* y hace un elogio extenso del movimiento y de sus integrantes.

La noticia científica

Para finales de 1920, Tablada se encontraba instalado en Nueva York, ciudad que se había convertido, después de la Primera Guerra Mundial, en uno de los principales centros económicos y culturales. Desde ahí enviaba sus crónicas a la capital mexicana, especialmente a *Excélsior* y a *El Universal*, periódico, este último, en el que mantenía la columna "Nueva York de Día y de Noche". Con estas crónicas, Tablada comenzó a dibujar un panorama por el que desfilaban mujeres de asombrosa belleza, cabarets con gangsters y millonarios de Wall Street, deportistas y luchadores famosos, estrellas del cine y del teatro, criminales y víctimas en medio de esplendores y miserias contrastantes, multitudes amenazadas por la deshumanización de las máquinas, científicos, líderes espirituales, políticos, músicos, pintores y escritores.

Dentro de esta gran riqueza temática, propia de la crónica, destaca la que está ligada a la noticia científica y tecnológica, rodeada casi siempre de un halo de fantasía. A pesar de su gusto por lo novedoso, Tablada nunca antes había mostrado un interés específico por este campo. Sus crónicas anteriores, reunidas en *Los días y las noches de París* (1911-1913),⁷ no dan señal de inclinaciones semejantes, pues casi siempre se restringen a los temas de la vida literaria, la bohemia y el espectáculo. Los únicos antecedentes de estas crónicas de corte científico, que se podrían señalar en su obra previa a la experiencia neoyorquina, son sus lecturas de Edgar Allan Poe,⁸ Julio Verne⁹ y H. G. Wells,¹⁰ autores para quienes la fantasía de anticipación estaba influida por noticias o especulaciones del mundo de la ciencia. Por esta razón, las fábulas y los personajes de estos autores aparecen frecuentemente formando una parte importante del halo de fantasía que rodea a la noticia científica vehiculada en las crónicas de Tablada.

La fascinación por lo nuevo, propia de la vanguardia, llevó a Tablada a ocuparse del campo científico y a integrarlo en su escritura. El poeta absorbió las imágenes y el

⁷ Estas crónicas, fruto del viaje a París, fueron publicadas originalmente en *Revista de Revistas* y reunidas en forma de libro en 1918. Cf. Esperanza Lara, Prólogo a *Los días y las noches de París*, p. 10.

⁸ Edgar Allan Poe es uno de los autores que acompañó a Tablada toda su vida. En un principio, su presencia se dio a la par de la de Baudelaire. Entre las lecturas de Tablada estuvieron los ensayos que Baudelaire dedicó a Poe, donde se subrayan las aptitudes de este último para las ciencias físicas y las matemáticas. Baudelaire comenta el ingenioso infundio "La aventura sin par de un tal Hans Pfaal", el cuento "Revelación mesmérica", al que califica como "curiosidad científica", y el ensayo "Eureka", en que Poe pretende demostrar la ley según la cual el universo ha alcanzado su forma actual visible. "El jugador de ajedrez de Maelzel" también fue leído por Tablada e influyó en su percepción de los autómatas.

⁹ En el primer volumen de sus memorias, *La feria de la vida*, Tablada rememora su fascinación por las novelas de Julio Verne (pp. 63-64)

¹⁰ En cuanto a su interés por H. G. Wells, véase, por ejemplo, la crónica "La guerra en el aire", en *El Imparcial*, 23 de mayo de 1909, en José Juan Tablada, *Obras V Crítica literaria*, pp. 232-235.

vocabulario que los nuevos descubrimientos e inventos generaron y los utilizó para construir nuevas metáforas, estableciendo analogías con otros campos de la experiencia y del conocimiento que poco tenían que ver, de una manera directa, con el universo científico. Por lo mismo, no extraña que Tablada, durante su estancia en Nueva York, haya comenzado a profesar fervientemente un credo mixto en el que participaban convicciones espiritualistas y nociones provenientes de la ciencia, como veremos adelante con más detalle. La "contaminación" que ejercieron las metáforas científicas sobre la cultura de la época llegó tanto a la creación literaria como al misticismo y a la religión.

Ahora, la fuerza de estas "contaminaciones" no sólo provino de su novedad y del prestigio de la ciencia, sino que se alimentó de una dinámica más amplia: el problema de las dos culturas. Como se vio en los capítulos anteriores, las variadas controversias que surgieron entre científicos y humanistas, propiciadas principalmente por los avances de la ciencia y la tecnología, crearon un espacio complejo de debate en el que es posible distinguir principalmente una doble vertiente de actitudes. Su manifestación en las crónicas de Tablada es bastante explícita. Por una parte, encontramos la respuesta eufórica, en la que se celebra *per se* la convicción de que la ciencia conduce a un conocimiento más perfecto de la realidad, acontecimiento que se da como un hecho incontrovertible, en la progresiva conquista del universo por la mente humana. Por ejemplo, Tablada festeja el descubrimiento prodigioso de los rayos cósmicos por R. A. Millikan;¹¹ o alaba a la "brillante pléyade de astrónomos [...] que ha dilatado vertiginosamente los límites de los universos".¹² A esto se suma el que la aplicación de la ciencia, a través de la técnica, sea el remedio a muchos problemas sociales contemporáneos y la promesa de un futuro mejor frente al trabajo y las limitaciones impuestas por la naturaleza. Por ejemplo, Tablada enarbola la administración científica de Henry Ford --"un productor de riqueza que científicamente se ha elevado hasta la filantropía"-- como solución ante las huelgas devastadoras que amenazan la economía estadounidense;¹³ aplaude el combate científico a la fiebre amarilla en México;¹⁴ alimenta la posibilidad de que el aeroplano se democratice como el automóvil;¹⁵ enaltece los milagros médicos del genio científico del doctor Lorenz, quien rectifica y normaliza --recurriendo rara vez a la cirugía-- a niños tullidos, lisiados o

¹¹ José Juan Tablada, *El Universal*, 23 de mayo de 1926, crónica compilada en el CD-ROM Rodolfo Mata (coord.), *La Babilonia de Hierro. Crónicas Neoyorquinas de José Juan Tablada (1920-1936)*, de ahora en adelante *BH*

¹² *El Universal*, 25 de agosto de 1929, *BH*.

¹³ *Excelsior*, 6 de noviembre de 1921, *BH*.

¹⁴ *Excelsior*, 26 de diciembre de 1920, *BH*.

¹⁵ *Excelsior*, 27 de diciembre de 1923, *BH*.

zambos;¹⁶ celebra la invención del doctor Carlos Abbott de un horno que cocina utilizando rayos solares; se ufana de contar con dos de los más fieles y honestos criados: el gas y la electricidad;¹⁷ se asombra ante el portento del Zeppelin ZR-1, "Leviatán de los aires" hecho en América;¹⁸ comparte con los lectores su asombro ante el nuevo invento del doctor De Forest, el *phono-film* o película parlante, o el reciente registro en la oficina de patentes de otro producto maravilloso de la sociedad maquinista que prestará sin duda enormes servicios a la justicia: el detector de mentiras.¹⁹

Sin embargo, en la escritura de Tablada también es posible identificar la respuesta disfórica ante la modernidad tecnocientífica. Esta vertiente crece, en comparación con la postura eufórica, conforme aumentan las tensiones que producirán la Segunda Guerra Mundial, se da el *crack* bursátil de 1929 y se afianzan las convicciones espiritualistas de Tablada, las cuales, en ocasiones, lo llevan a representar el papel de una especie de profeta de la nueva era, en que la superioridad del espíritu triunfará sobre los tiempos apocalípticos dominados por lo material. De esta manera, lo vemos condenar los macabros métodos con que el doctor Voronoff, recién llegado a Nueva York, pretende devolver la juventud "inyectando en los vivos glándulas intersticiales de los cadáveres frescos";²⁰ ironizar jocosamente sobre las consecuencias que el trasplante de estos órganos de monos traerá sobre la humanidad o animalidad del paciente,²¹ y deplorar el surgimiento de "cazadores de glándulas" que comercian en este lastimoso mercado.²² El tema de los robots también es típico de esta línea disfórica en la escritura de Tablada. Por ejemplo, el cronista lamenta el desarrollo y comercialización de máquinas para hacer música --verdaderos "engendros de la civilización maquinista y enemiga del hombre"-- que han dejado sin empleo a "inspirados músicos de orquesta";²³ y previene contra el surgimiento de nuevos Franksteins, autómatas de hierro que, aunque son frutos de geniales ingenieros y fueron concebidos para servir al hombre --no sólo en sus trabajos mecánicos, sino en sus operaciones "friamente intelectuales"--, están privados del amor, razón por la cual terminarán rebelándose contra el hombre y destruyéndolo.²⁴ En este contexto, la imagen de la mujer mecánica que toma de la

¹⁶ *Excelsior*, 15 de diciembre de 1921, *BH*.

¹⁷ *Excelsior*, 23 de abril de 1923, *BH*.

¹⁸ *Excelsior*, 8 de octubre de 1923, *BH*.

¹⁹ *El Universal Ilustrado*, 14 de enero de 1926, *BH*.

²⁰ *Excelsior*, 22 de agosto de 1920, *BH*.

²¹ *Excelsior*, 12 de octubre de 1921, *BH*.

²² *El Universal Ilustrado*, 22 de junio de 1924, *BH*.

²³ *El Universal*, 4 de abril de 1929, *BH*.

²⁴ *El Universal*, 26 de julio de 1925, *BH*.

película *Metrópolis* (1926) es una de las más funestas,²⁵ así como lo es la de *King-Kong* (1933),²⁶ cuando el cronista trata temas que tocan el parentesco del hombre con el mono, la evolución darwinista, los descubrimientos paleontológicos y el progreso.

Tablada también advierte contra los nuevos productos químicos --como los diversos aditivos alimenticios, los cosméticos y el gas doméstico-- que entrañan insospechados peligros para la salud:²⁷ avisa acerca de la mala influencia que, según psicólogos autorizados, el cine ejerce sobre jóvenes y niños, incitándolos a la delincuencia y a otras distorsiones moralmente perniciosas:²⁸ y denuncia el "atracó científico" perpetrado en el tren de Chicago, en el cual se usaron gases tóxicos, mascarillas, nitroglicerina, guantes para evitar huellas digitales, etcétera. Los puntos culminantes de esta actitud ocurren cuando Tablada profetiza a través de parábolas apocalípticas. Por ejemplo, en "La ciencia y su prole" traza un panorama en el que a los elementos anteriores se añaden algunos novedosos recursos bélicos, como el "rayo de la muerte", veloces torpedos y navíos anfibios que anunciarán la última guerra, "intensiva y sintética", y el juicio final.²⁹

El ritmo de la vida en Nueva York contribuyó a que Tablada abordara estos temas. No sólo formaban parte ineludible del cotidiano vertiginoso de esa gran "Babilonia de Hierro", sino que planteaban un contraste oportuno con el universo latinoamericano, en general, y con el mexicano, en particular. Tablada no podía sino cultivar estos temas para fortalecer la imagen de vanguardista que se había ido construyendo. De esta manera, establecía una continuidad con su anterior pasión por lo exótico y lo nuevo --reflejada en sus incursiones decadentistas, su conocimiento de la cultura japonesa y sus poemas ideográficos--, contribuyendo estratégicamente al prestigio que se había ganado entre sus contemporáneos y entre las nuevas generaciones. Si esto sucedía por el lado eufórico, por el disfórico Tablada también podía colocarse a favor de la tradición, las costumbres y el "atraso" latinoamericano y en contra de la modernidad deshumanizante y homogeneizadora.

²⁵ *El Universal*, 2 de septiembre de 1928 y 27 de enero de 1929, *BH*.

²⁶ *El Universal*, 19 y 26 de marzo de 1933, *BH*.

²⁷ *Excelsior*, 18 de agosto de 1922, *BH*.

²⁸ *Excelsior*, 28 de octubre de 1928, *BH*.

²⁹ *El Universal*, 22 de junio y 3 de agosto de 1924, *BH*.

Einstein el Antecristo

La crónica titulada "Einstein el Antecristo"³⁰ es un buen ejemplo de las diversas relaciones que Tablada estableció con la ciencia a través de la noticia. En ella, habla de la llegada a Nueva York del "hombre de quien más y con más asombro se ha hablado últimamente".³¹ Sorprende el tratamiento sensacionalista de la apertura de la crónica que emparenta al científico con una celebridad parecida a la de una estrella de cine. El artículo comienza con una pregunta en la que se divide al público en tres categorías:

Pero ¿quién es Einstein?... ¿Un genio?... un demiurgo o el propio Antecristo...? Para los hombres de ciencia es lo primero, para los sentimentales entusiastas lo segundo y nada menos que un loco, para la vulgar mayoría.³²

Tablada parece no encajar en ninguna de las tres categorías. Sin embargo, mostrará algo de humildad ante los hombres de ciencia, se aproximará a los sentimentales entusiastas --como veremos más adelante--, y se colocará por encima de la vulgar mayoría, en un gesto típico de la utilización que los vanguardistas hicieron del prestigio de la ciencia.

Desde luego, Tablada no piensa que Einstein sea un loco. Muy por el contrario, le otorga un papel mesiánico aunque de carácter dudoso, pues lo llama "Antecristo". Según la tradición cristiana, la segunda venida de Cristo estaría precedida por la de un hombre de pecado que destruiría el mundo y que posteriormente sería destruido por el propio Cristo. Este personaje bíblico es, en un sentido, un "ante-Cristo", pero en otro, es también un "anti-Cristo". Las dos palabras existen, siendo la más común "Anticristo". La predilección de Tablada, en esta crónica, por "Antecristo" parecería obedecer, en un principio, a la intención de acentuar el aspecto precursor de esta figura bíblica. Pero, al revisar

³⁰ *Excelsior*, 1º mayo 1921, *BH*. Esta crónica es mencionada por Nina Cabrera en su *José Juan Tablada en la intimidad*, en el capítulo "Tablada como precursor e innovador" (pp. 64-72), para resaltar la labor del poeta en ese aspecto. Enumera otros textos periodísticos sobre temas en los que juzga que Tablada también fue innovador: arte japonés, futurismo y cubismo, música moderna, arte ruso, psicoanálisis y cuarta dimensión.

³¹ Albert Einstein visitó Estados Unidos por primera vez en mayo de 1921 y realizó una serie de conferencias en la Universidad de Princeton. Su propósito inicial era levantar fondos para la proyectada Universidad Hebrea de Jerusalén. El antisemitismo ya había irrumpido públicamente en su vida: una conferencia en Berlín había sido interrumpida por demostraciones antijudías. Para estas fechas, Einstein ya era todo un ídolo de la prensa internacional. La confirmación de su teoría durante las expediciones británicas de observación del eclipse de 1919 lo había convertido en celebridad. Einstein capitalizó esta fama --a la que se sumaron no sólo sus giras de conferencias, sino el Premio Nobel de 1922 (por su trabajo sobre el efecto fotoeléctrico)-- para proyectar sus posturas políticas y sociales. Los dos grandes movimientos que recibieron todo su apoyo fueron el Sionismo y el Pacifismo.

³² *Excelsior*, 1º mayo 1921, *BH*.

detalladamente la aparición de estas dos palabras en las crónicas neoyorquinas,³³ se confirma que Tablada las usa indiscriminadamente, identificando con ellas una serie de eventos, personajes y sistemas: la Primera Guerra Mundial, la plutocracia, la "decantada civilización maquinista", el bolchevismo, Lenin, el lucro, Gerardo Machado (el dictador cubano), un traficante de armas llamado Zakaroff y Einstein. Todos tienen relación con la postura crítica y de denuncia que tenía Tablada ante los sistemas económicos y políticos y a sus repercusiones en la vida de los individuos. Todos, excepto Einstein. Desconcierta ver al autor de una teoría, que se encuentra tan alejada de la experiencia cotidiana, como embajador ominoso del fin de los tiempos y responsable de la destrucción del mundo, cuando la comparación comúnmente se había hecho con personajes como Calígula, Nerón, Napoleón y Guillermo II de Alemania y, posteriormente, se haría con Hitler.

La manera como Tablada se refiere a Einstein es una clara muestra de la actitud ambivalente que adoptaron los escritores vanguardistas ante la ciencia y la tecnología. En dado caso de que, al escoger la designación de "Antecristo", la intención de Tablada haya sido únicamente decir que la teoría de Einstein era el anuncio de una época que se estaba iniciando, de un parteaguas final en la historia de la humanidad, las resonancias negativas de la palabra no pueden ser ignoradas, más aún si se consideran algunas otras de sus actitudes recelosas ante la ciencia.

Tablada procede después a pintar a Einstein como un sabio que fue, en su infancia, niño prodigio. Lo equipara a Arquímedes en Siracusa o a Kant en Koenigsberg.³⁴ Apunta que Einstein anunció primero su teoría especial de la relatividad --la cual comentará en este artículo-- y después su teoría general, *Verallgemeinerte Relativitätstheorie*, "de cuyos aspectos *fantásticos* nos ocuparemos en futura crónica" (las cursivas son mías). Con el adjetivo, Tablada nos da una idea del tono con el que proseguirá, pues más adelante indica que

³³ De las 725 crónicas incluidas en el CD-ROM *La Babilonia de Hierro. Crónicas Neoyorquinas (1920-1936)*, 9 incluyen la palabra "Anticristo" y 5 "Antecristo". Para una referencia más detallada de las crónicas en cuanto a su ubicación dentro de la publicación periódica que se indica, consúltese dicho CD-ROM o la fuente de donde fueron tomadas los datos hemerográficos para su elaboración: Esperanza Lara Velázquez, *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945)*.

³⁴ Estas comparaciones no dejan de tener un trasfondo teosófico. Ouspensky, en su libro *Tertium organum*, menciona a Kant como autor de un sistema de proposiciones que ha permanecido inmutable al paso del tiempo, aunque ha sido erróneamente interpretado, en especial por la ciencia positiva. Ouspensky se apoya en Charles Howard Hinton, quien, apunta, también menciona a Kant en su libro *The Fourth Dimension* (1904). Tablada recurrirá frecuentemente a un libro anterior de Hinton, *A New Era of Thought* (1888). Además, habría que agregar que la distancia entre los dos sabios dados como ejemplo (uno de la filosofía moderna y otro de la antigua) responde también a una idea propia de la teosofía difundida por las enseñanzas de Helena Petrovna Blavatsky: el conocimiento es uno.

a causa de esas teorías, la presente humanidad se ha dado a pensar cosas inusitadas y a querer formular ideas vertiginosas... Sobre tal asunto, los periódicos han abierto certámenes y han lanzado a sus reporteros a entrevistar astrónomos y poetas, hombres de ciencia y hombres de imaginación, incitándolos a especular sobre la naturaleza del espacio y del tiempo o del espacio-tiempo que parece ser una misma abstracción.³⁵

Efectivamente, en aquella época se abrían certámenes por parte de los legos curiosos --frecuentemente adinerados-- que deseaban contribuir de alguna manera a la divulgación de descubrimientos tan revolucionarios. Por ejemplo, en julio de 1920, el estadounidense Eugene Higgins ofreció \$5,000 dólares a quien supiese vulgarizar --en menos de 3,000 palabras y sin auxilio del lenguaje matemático-- los fundamentos de la teoría de la relatividad.³⁶ El artículo ganador --"Relativity", del inglés L. Bolton-- fue publicado en el número de la revista *Scientific American* de febrero de 1921 y traducido, al año siguiente, en la revista mexicana *El Maestro*.³⁷ Los concursos en pro de la educación y la divulgación de la ciencia ya tenían historia: en 1909 se había convocado a uno similar para explicar la "cuarta dimensión", certamen en el que participó un gran amigo de Tablada, el arquitecto Claude Bragdon.³⁸

Después de escenificar mediante diálogos que la cuarta dimensión es el tiempo --"- Fulano tiene 1.60 de estatura; 0.75 de anchura de hombros... -¿Y en la cuarta dimensión...? -En la cuarta dimensión, 35 años...!"-- , Tablada procede a enumerar otros ejemplos "que reflejan el influjo obsesor" de la Teoría de la Relatividad en el cotidiano neoyorquino:

"Las líneas paralelas se juntan"; "una masa es energía latente"; "la longitud de una vara de medir depende de la dirección del movimiento"; "la gravitación se debe a una torcedura del espacio"; "el éter no existe"; "si un hombre (o una mujer) se movieran con la velocidad de la luz, no se harían viejos", etc., etc.³⁹

Estas observaciones --entre asombradas, chuscas y mordaces-- son complementadas por Tablada con una lamentación: "Lo triste del caso es que, según el mismo profesor Einstein,

³⁵ *Excelsior*. 1º mayo 1921, BH.

³⁶ Cf. "The \$5000 Einstein Essay Contest", *Scientific American*, CXXIII (10 July 1920), p. 32, *apud* Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, p. 365.

³⁷ Cf. Bolton, L., "Relativity", *Scientific American*, CXXIV (5 Feb. 1921), pp. 106-107. La traducción mexicana apareció como L. Bolton, "La teoría de la relatividad", en *El Maestro*, enero-febrero 1922. En el certamen, aclara la redacción de *El Maestro*, participaron artículos procedentes del mundo entero, sin faltar propuestas hispanoamericanas: Chile, México y Cuba.

³⁸ Cf. Henry P. Manning, *The Fourth Dimension Simply Explained. A Collection of Essays Selected from Those Submitted in the Scientific American Prize Competition*.

³⁹ *Excelsior*. 1º mayo 1921, en BH.

no existen en el mundo sino doce hombres capaces de entender cabalmente su teoría." De esta manera vemos que Tablada se ha alejado precavidamente de las interpretaciones vulgares para colocarse, obviamente, fuera del grupo de estos doce elegidos, con una curiosidad humilde ante la ciencia, pero con la suficiente audacia como para dar un título en alemán. Aún así, la tristeza de Tablada no deja de apuntar hacia el aislamiento de los hombres de ciencia, sabios pero solitarios, un tanto exiliados de ese sentimiento de fraternidad universal, de "conciencia cósmica", que será motivo de exaltación en su obra, a partir de su "conversión mística".

De ahí, Tablada parte para dar la noticia científica en un lenguaje accesible, informando al público que la celebridad de Einstein proviene de que su teoría ha permitido explicar "la antes misteriosa distorsión de las órbitas ovals de los planetas alrededor del sol (confirmada en el caso del planeta Mercurio)" y la desviación de los rayos luminosos en un campo de gravitación.⁴⁰ Tablada continúa enunciando dos postulados de la relatividad restringida de Einstein y comentándolos:

1o.- Por ningún experimento conducido en su propio "sistema" (todos los objetos que participan del movimiento de un observador) puede éste comprobar el movimiento no acelerado de su sistema.

2o.- La medida de la velocidad de la luz *in vacuo* no se afecta por el movimiento relativo entre el observador y el foco luminoso.

El primer postulado puede comprenderse por la dificultad que se experimenta para determinar si se mueve el tren en que uno va u otro adyacente. Para saberlo hay que experimentar sacudidas (aceleraciones) o mirar algún objeto exterior inmóvil, que por fuerza sería ajeno al sistema.

El segundo postulado no es más que una consecuencia de la teoría de las ondas luminosas. Así como las ondas en el agua se propagan con una velocidad independiente del buque⁴¹ que las produce, así las ondas en el espacio caminan con una velocidad sin relación con el cuerpo que las origina. Tal enunciado se basa en la experiencia y puede demostrarse independientemente de cualquiera teoría luminosa.

Lo primero que salta a la vista es que Tablada se acoge a la metáfora del viajero en el tren, usada por Einstein en su *Relativity: The Special and the General Theory*, traducción al

⁴⁰ Durante el eclipse total de sol del 29 de mayo de 1919, un grupo de astrónomos ingleses realizaron observaciones sobre este fenómeno Eddington y Cunningham, desde la isla del Príncipe en el Golfo de Guinea; y Grommelin y Davidson en Sobral, Norte de Brasil. Cf. F. Croze, (Trad. de C. Tlapanco). "Las radiaciones", en *El Maestro*, números 5 y 6, septiembre de 1921. La publicación de este artículo nos da una idea de la efervescencia de estos temas en aquella época.

⁴¹ Cf. nota 45, donde se comenta la posible fuente de esta imagen.

inglés que se hizo, en 1920, del libro de difusión popular publicado por el célebre científico en 1916. La segunda metáfora, la que usa para describir la propagación de la luz, no se encuentra en el texto de Einstein.⁴² Sin embargo, goza de la misma plasticidad que la primera, hecho que hará atractivas ambas imágenes a varios escritores impresionados con esta teoría. Tablada continúa comentando lo que considera más "fantástico" de las consecuencias de los dos postulados:

De esos postulados se han deducido las más asombrosas conclusiones en relación con los sistemas de dos observadores A y B en movimiento relativo. Mencionaremos algunas:

(1) Los objetos en el sistema de B, aparecen a A más cortos, en dirección del movimiento relativo, de lo que aparecen a B.

La opinión es recíproca, pues B cree que las medidas de A en su propio sistema, son muy grandes.

(2) Lo mismo sucede con los tiempos; cada observador cree que el reloj de otro camina más despacio que el suyo y así las duraciones del tiempo de B parecen más cortas a B que a A y recíprocamente.

(3) Estos efectos varían en proporción de la velocidad relativa respecto de la velocidad de la luz. A mayor velocidad mayores efectos, que desaparecen si no hay velocidad relativa.

(4) Los observadores hacen diferentes estimaciones de las velocidades de los cuerpos en sus sendos sistemas. La velocidad de la luz, sin embargo, aparece la misma para cualquier observador.

Esta revelación de longitudes y de tiempos que constituye el principio especial de relatividad de Einstein, ha modificado el viejo principio mecánico de nombre semejante y naturalmente modifica las clásicas leyes mecánicas, desde el momento en que ya no existen ni tiempos ni longitudes inalterables o absolutos.

Ahora esas longitudes y esos tiempos no son sino relaciones entre el objeto y el observador, que cambian según cambia el movimiento relativo de éste. No pudiendo ya considerarse al tiempo como un algo dependiente de la disposición, y del movimiento, ¿cuál es pues la realidad?

La única respuesta es que los objetos deben considerarse como existiendo en cuatro dimensiones, las tres ya conocidas: longitud, latitud, profundidad y la cuarta: tiempo.

⁴² Cf. Albert Einstein, *Relativity. The Special and the General Theory*, Translated by Robert W. Lawson. La versión electrónica puede consultarse en: http://ourworld.compuserve.com/homepages/eric_baird/

Las explicaciones que ofrece Tablada son bastante sencillas y esquemáticas y aprovechan los elementos más próximos a la experiencia cotidiana, pues, como demostraría más tarde, estaba consciente de que, en ese tipo de periodismo, "los mismos asuntos que parecen demasiado abstrusos y elevados, deben presentarse bajo aspecto atractivo, haciendo plástico lo abstracto y convirtiendo las áridas fórmulas algebraicas, con todas sus incógnitas, en imágenes sensibles y pintorescas".⁴³ Para ello, Tablada se ayudó de los muchos artículos y libros que se escribieron al respecto, en aquella época.⁴⁴ Es poco probable que un resumen tan bien recortado haya sido extraído directamente de *Relativity: The Special and the General Theory*, pues, a pesar de su "sencillez", este libro tiene complicaciones por las referencias que hace a varias teorías y conceptos científicos y a algunas observaciones experimentales --entre las que se encuentra el movimiento del perihelio de Mercurio--, así como por el manejo de ecuaciones. Además, Einstein utiliza algunas imágenes que no podrían haber sido desaprovechadas por Tablada. Me refiero a la de los relámpagos que caen al mismo tiempo sobre las vías del tren, en el capítulo "On the Idea of Time in Physics" y a la del cuervo que vuela al lado del vagón en el capítulo "The Principle of Relativity (in the restricted sense)".

Sin duda, una de las principales fuentes de Tablada fue el artículo "Relativity", de L. Bolton, antes mencionado. Hay una gran similitud entre la redacción que hace Tablada de los postulados y consecuencias de la Teoría de la Relatividad y la que presenta Bolton. Quizá entre las otras fuentes de Tablada estuvo algún gran divulgador de la ciencia, como Sir Arthur Eddington, quien explicó cuidadosamente esta teoría en *Space, Time and Gravitation* (1920),⁴⁵ o algún otro científico interesado en la difusión de estos nuevos

⁴³ *El Universal*. 4 de julio de 1926, BH. En esta crónica, Tablada comenta los efectos que tuvo la crónica que dedicó al tema del descubrimiento de los rayos cósmicos; explica sus técnicas expositivas y los motivos tras ellas.

⁴⁴ En la crónica de *El Universal* del 20 de abril de 1924, Tablada dice: "Para publicar el año de 1921 el primer artículo periodístico [...] en español, sobre la Ley de Relatividad de Einstein, me fue preciso leer seis libros y otros tantos estudios en revistas científicas... Que el lector, pues, tome en cuenta el esfuerzo." Sin embargo, Tablada nunca dice cuáles fueron sus fuentes.

⁴⁵ A. S. Eddington, *Space, Time and Gravitation. An Outline of the General Theory of Relativity* (1920). En este libro se repite la metáfora que usa Tablada para ilustrar el fenómeno de la propagación de la luz recurriendo a la imagen de las ondas que avanzan en el agua: "The wave motion in a ray of light can be compared to a succession of long straight waves rolling onward in the sea", p. 108. Las descripciones que Eddington utiliza son mucho más plásticas que las de Einstein. Además, Eddington toca intermitentemente el campo literario: el epígrafe con que inicia el libro es una estrofa del *Paraíso perdido* de Milton y el del cuarto capítulo es de Lucrecio; hay referencias a los *Viajes de Gulliver* de Swift, a *La máquina del tiempo* de Wells y a *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll. Además, el primer capítulo empieza con un diálogo entre un físico experimental, un matemático puro y un relativista. En boca de este último, el autor pone los nuevos conceptos del tiempo y del espacio. Aunque Eddington no prescinde totalmente de las formulaciones matemáticas, los supuestos que hace respecto a los conocimientos del lector son menos complejos que los de Einstein.

conocimientos, como Bertrand Russell, que publicaría más tarde *The ABC of Relativity* (1925). Tal vez otra fuente haya sido algún artículo de James Hopwood Jeans, quien también escribió posteriormente un trabajo al respecto, *Through Space and Time* (1934), y es mencionado con frecuencia por Tablada. De cualquier modo, desde 1919 la prensa ya dedicaba espacio al tema, especialmente por las confirmaciones que trajo la observación del eclipse solar de ese año.⁴⁶ Lo importante aquí es subrayar que el furor explicativo que se había despertado hizo que las metáforas originales de Einstein se vieran ampliadas y enriquecidas con otras. Una serie de conceptos revolucionarios tan ligados a demostraciones matemáticas --ancladas en el terreno de la pura abstracción-- necesitaban imágenes y alegorías que permitieran al público en general "ver" mentalmente lo que significaban, ya que esto no era posible en la experiencia cotidiana. El apego a las ideas convencionales de tiempo, espacio y movimiento --avaladas por la mecánica newtoniana-- hacía indispensable el uso de estos recursos. Como vimos, Tablada muestra que estaba consciente de esta situación cuando afirma que era necesario "hacer plástico lo abstracto".⁴⁷

Sin embargo, para Tablada no sólo las imágenes están presentes. El escritor subraya el papel seductor ejercido por algunas palabras que incluso llegan a convertirse en invocaciones de algo más complejo que ellas mismas, en emblemas de una sensibilidad "al día". Este fenómeno le era familiar y por eso lo denuncia con cierta rabia cuando retrata a un grupo de mujeres que siguen hábitos de comportamiento y vestido que le desagradan, como fumar, usar el cabello corto, antiparras de aros enormes, zapatos sin tacón, sombreros híbridos y trajes sastre que aplanan por completo las curvas femeninas:

Total ausencia de todo aliño; ni los rostros se aterciopelaban bajo el perfumado polvo de arroz, ni un cosmético lustraba las cabelleras menguadas, ni el *rouge* avivaba los labios... Rostros pálidos y sudorosos, bocas marchitas de donde surgían las palabras de moda, arrancadas a los léxicos de la ciencia y el arte: "tensores" y "campos gravitacionales" de Einstein; "complexos" y "libidos" del psico-análisis; "expresionismo" y "formas en el espacio" del arte moderno, pero en el fondo de todo, aun de los problemas de arte y de belleza, proscritos el sentimiento que los explica y aun la palabra que expresa ese sentimiento... amor.⁴⁸

⁴⁶ Véase, por ejemplo, la bibliografía sobre la popularización de la Teoría de la Relatividad en los Estados Unidos en Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, pp. 398-401.

⁴⁷ Cf. *El Universal*. 4 jul.1926, *BH*.

⁴⁸ *Excélsior*. 16 nov. 1923, *BH*.

Si las mujeres son víctimas del "influjo obsesor" denunciado por Tablada, él tampoco se libra por completo de sus efectos. Recurrirá con frecuencia a este tipo de expresiones y palabras estableciendo puentes metafóricos entre los más diversos ámbitos.⁴⁹

Por ejemplo, este mismo par de expresiones --"tensores" y "campos gravitacionales"-- aparece en otra crónica anterior.⁵⁰ Para Tablada, también se trata de palabras que están "de moda", pues las utiliza solamente para comentar el tema central que aborda: el encuentro de box entre el argentino Luis Ángel Firpo y el norteamericano Bill Brennan, en el Madison Square Garden, "aquel violento episodio entre dos seres humanos", "gigantomaquia" de "reminiscencias cavernarias". La contienda pugilística, afirma Tablada, es por una supremacía que nada tiene que ver con la ciencia, el arte, la moral la verdad, la belleza, el bien, etcétera. Tablada observa: "No se trata de nada trascendente, ni teleológico; es un simple asunto de dinamometría animal. No están en el tapete ni los 'tensores', ni los 'campos de gravitación' einstenianos". La inclusión de estas expresiones sirve para contrastar un espectáculo deportivo --donde las masas buscan emociones que "no son precisamente estéticas, sino más bien de esencia pasional"-- con los altos valores culturales mencionados. Por eso, el poeta le pide perdón a varios ilustres amigos argentinos como Leopoldo Lugones y José Ingenieros. Algunas de las razones con las que Tablada explica estas divergencias temáticas aparecen en una carta de noviembre de 1924, dirigida a José María González de Mendoza. En ella, se queja de que las crónicas que hablan de las medias de Hilda Gray reciban comentarios más entusiastas que sus pioneras exégesis periodísticas sobre las teorías de Einstein, Freud, Jung y Ouspensky, y explica:

Por eso verá Ud. --si lee mis artículos-- que alterno en horrible promiscuidad los asuntos elevados --que me complacen a mí-- y los innobles que el público apetece. Ocultismo, teosofía, cuanto episodio del formidable despertar espiritual que estamos presenciando; y deportes brutales como el box, o escándalos sociales a base de perversiones sexuales, o financieros a base de robo descarado pero legal... [...] Y hay que hacerlo así porque somos periodistas, querido Abate, y aunque nos embriaguemos con vino de poesía, el pan que nos sustenta tenemos que amasarlo en la tahona del diarismo.⁵¹

Como escritor de transición entre el modernismo y la vanguardia, Tablada vivió la continuación de la crisis del papel del poeta en la sociedad industrial capitalista. Si Manuel

⁴⁹ Como nota curiosa, vale la pena mencionar que cuando Einstein llegó a Princeton y vio que sus conferencias tenían un gran volumen de asistentes, dijo con cierta ironía: "I never realised that so many Americans were interested in tensor analysis".

⁵⁰ *Excelsior*, 15 de abril de 1923. BH.

⁵¹ Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 160.

Gutiérrez Nájera y muchos otros modernistas se unieron al reclamo que Percy B. Shelley había hecho, en su *Defensa de la poesía* --la injusticia que implicaba el hecho de que los poetas se hubieran visto forzados a abdicar su corona cívica, en favor de los razonadores y los artesanos, sólo porque "el ejercicio de la imaginación es más deleitable pero se alega que el ejercicio de la razón es más útil", como vimos en el primer capítulo--, Tablada conserva vestigios de esta actitud de linaje aristocrático. Lamenta tener que "vender la pluma" y supeditarse a lo prosaico y mezquino para satisfacer las demandas de un público amplio y heterogéneo. Tablada mantiene una cierta autonomía de lo que juzga ser el verdadero quehacer artístico --el "embriagarse con vino de poesía"--, reservándolo a un público culto y refinado. En la carta íntima, Tablada confiesa al amigo su desazón y subraya la frontera entre la figura del cronista que trata asuntos elevados y la del periodista, tipo *reporter*, que debe acudir al sensacionalismo. No obstante, cuando se dirige a los lectores de su columna periodística, su actitud cambia radicalmente, pues tiende a la conciliación entre la insigne labor del poeta y la prosaica tarea del cronista. Veamos.

A pesar de que sus quejas parecen indicar todo lo contrario, Tablada recibía respuestas entusiastas de algunos lectores que se interesaban por los "asuntos elevados" sobre los que escribía. Por ejemplo, él mismo relata el éxito que tuvo su crónica "El rayo cósmico",⁵² la cual provocó que varios lectores solicitaran mayores detalles acerca del tema. Sin embargo, la respuesta de Tablada fue negativa:

Siento no poder hacerlo, porque estas crónicas deben ser tan variadas como ajenas a todo tecnicismo. Pueden estos artículos compararse a un teatro; deben ser superficiales como la pantalla de un cinema y procuro que sean tan divertidos como una comedia, tan coloridos como una exposición de pinturas, tan mundanos, cuando es preciso, como un salón de Park Avenue o un cabaret del gran mundo y cuando es necesario asimismo, tan emocionantes y sombríos como las tragedias, no de la ficción teatral, sino de la vida real contemporánea.⁵³

Esta vez Tablada acepta la superficialidad sin quejarse e incluso la presenta como un reto a las habilidades del escritor. Justifica la dispersión de los temas tratados basándose no sólo en la heterogeneidad del público lector, sino también en sus intenciones personales como escritor: hacer de sus artículos atractivos escenarios teatrales que sean ficción amena pero que también hablen de la realidad, ya sea a modo de comedia o de tragedia. Así, lo poético se une a lo prosaico, lo alto a lo bajo, la literatura a la vida, la ficción a la realidad. Por otra parte, esta explicación hace posible que Tablada oculte sus naturales limitaciones en cuanto

⁵² *El Universal*, 23 de mayo de 1926, BH.

⁵³ *El Universal*, 4 de julio de 1926, BH.

a manejo del tema y mantenga como propio el prestigio del saber de altos vuelos. Como dice Beatriz Sarlo, el "uso profano de la ciencia", que se da en las notas periodísticas y en las nociones divulgadas por manuales, ocupa, ante el gran público, el lugar de la ciencia universitaria, sin reemplazarla sino adjudicándose su respetabilidad.⁵⁴ Por eso, Tablada se felicita por haber logrado hacer accesibles y amables asuntos que son en sí intimidantes, reacios y difíciles para el entendimiento que no gusta de esforzarse, y agradece a las musas el don del estilo.⁵⁵

Como vimos, los motivos de estas mezclas temáticas también van más allá de las palabras de moda, de la necesidad de seducir al público o del mero reflejo de la vida vertiginosa, caótica y fragmentaria en Nueva York.⁵⁶ Tablada llega a urdir redes metafóricas complejas, en las que se mezclan descubrimientos y teorías científicas, noticias deportivas, convicciones teosóficas y supuestas anécdotas personales. En este sentido, la intención de que sus artículos se pudieran comparar a un teatro se cumple. Su afán metaforizador procura --en el sentido amplio de "percepción de lo semejante", comentado en el primer capítulo-- la cohesión de la temática heterogénea, manteniendo un espíritu dramático (la comedia y tragedia mencionadas) que une sensacionalismo y erudición. Este es el caso del contrapunto que Tablada establece entre un encuentro de box y la medición de la estrella Betelgeuse, realizada por Albert Abraham Michelson. El gigantismo de los pesos completos es relativizado por las dimensiones que tiene "el cuerpo mayor del universo", pero también sirve para recordarle al público no sólo la brutalidad animalesca de este deporte, sino también "nuestro ridículo orgullo antropocentrista".⁵⁷ Tablada cierra esta crónica con un supuesto comentario escuchado, en el estadio, de labios de un "profesor universitario" en "misión científica a Sud América": "He cometido un error imperdonable. He estado en la América del Sur buscando el plesiosaurio, y el plesiosaurio estaba aquí!"

Regresando al ejemplo de la crónica "Einstein el Antecristo", podemos afirmar que el tema de la Teoría de la Relatividad y la figura de su autor reciben tratamientos muy diversos que van desde la explotación de la imagen hasta el abuso de la palabra, desde la explicación detallada (en la medida en que esto es posible, considerando el espacio limitado de la crónica, la diversidad de su público y el acceso que podía tener a ese tipo de conocimientos un escritor como Tablada) hasta su extrapolación hacia los terrenos de la moral, la moda y la especulación religiosa o filosófica. Este último, como veremos con

⁵⁴ Cf. Beatriz Sarlo. *La imaginación técnica*, p. 13.

⁵⁵ Cf. *El Universal*, 4 de julio de 1926. *BH*

⁵⁶ Este último caso se da cuando Tablada habla, en una misma crónica, primero de Krishnamurti para después reseñar la pelea del cubano Kid Chocolate y pedir, por último, que no se le reproche esto a él, sino a la "vida múltiple", que condiciona sus actividades de cronista (*El Universal*, 20 de julio de 1930, *BH*).

⁵⁷ *Excelsior*, 4 de junio de 1923. *BH*.

detalle, fue uno de los caminos que Tablada frecuentemente siguió, dadas sus inclinaciones hacia la teosofía. Dentro de estas interpretaciones podemos entender la ambivalencia de Tablada cuando afirma, en 1926, cinco años después de la publicación de "Einstein el Antecristo", que "en virtud de sarcástica teoría de la relatividad de un *Einstein satánico*, las leyes morales aplicadas al crimen singular, dejaban de regir al tratarse de las máximas hecatombes y de las carnicerías al por mayor, de las guerras internacionales".⁵⁸ Sin duda, un científico pacifista como Einstein lamentaría estas distorsiones de su teoría, que servían para justificar conductas reprobables. No así las posibilidades que trajo a la ficción y a la poesía. El "teatro de metáforas" que Tablada monta en sus crónicas mantiene aquí su *pathos*, pues una de las preocupaciones más importantes de la época es el tema de la guerra, especialmente las causas que llevaron a la Primera Guerra Mundial, las huellas indelebles que ésta dejó y las medidas necesarias que se juzgaba necesario tomar para impedir que se repitiera. Entre los principales objetivos de la Liga de las Naciones, fundada en abril de 1919, durante los tratados de Versalles, estaba el desarme y la instauración de tribunales internacionales que pudieran dirimir efectivamente las diferencias entre las naciones y mantener la paz. Las negociaciones sobre los mecanismos de desarme fueron lentas y problemáticas. La Conferencia de Washington (1921-1922), que buscó establecer reglas para limitar el poderío naval de Inglaterra, Francia, Italia, Japón y Estados Unidos, levantó controversias acerca de las proporciones que se deberían guardar, y la Convención Mundial de Desarme, celebrada en Ginebra, no se hizo realidad sino en 1932, después de haber iniciado reuniones preparatorias en 1926.

Tablada, como buen espiritualista, se refiere constantemente a este tema, ya sea con el tono profético-apocalíptico mencionado, o comentando obras que "demuestran científicamente" su insensatez, como *La biología de la guerra* (1918), de George Friedrich Nicolai, donde se afirma que la guerra a nadie aprovecha, a todos daña, es absolutamente innecesaria y, por todo ello, estúpida.⁵⁹ También recoge opiniones disparatadas de notables autoridades, como el gran inventor Tomás Alva Edison, para quien la mejor manera de detener la carrera armamentista era continuar investigando para descubrir agentes de destrucción tan potentes (entre los cuales vislumbra la energía atómica) que desestimulen enfrentamientos letales para el género humano.⁶⁰ La Conferencia de Washington figura entre sus preocupaciones,⁶¹ así como las dificultades que la industria bélica significó para

⁵⁸ *El Universal*, 14 de febrero de 1926, BH. Las cursivas son mías

⁵⁹ *Cf. El Universal*, 14 de febrero de 1926, BH.

⁶⁰ *Cf. Excelsior*, 18 de noviembre de 1921, BH.

⁶¹ *Idem*.

llegar a la Convención Mundial de Desarme,⁶² o proyectos legislativos como la iniciativa estadounidense de la "Ley Levinson", que recomendaba el abandono de la guerra como arbitrio final de las diferencias internacionales.⁶³

Espiritualismo en Tablada

Según González de Mendoza, a partir de 1921 Tablada comienza a referirse en sus cartas al espiritualismo.⁶⁴ Sin embargo, en una carta dirigida a Rafael López --fecha "Septiembre 10/1922"--, el poeta comenta: "Hace cinco años que estudio teosofía, curioso primero, luego interesado, hoy identificado..."⁶⁵ Por otra parte, para Héctor Valdés la obra de Tablada está llena de "alusiones a estudios teosóficos que marcaron su vida adulta; frases como 'cuarta dimensión', 'relación de causa y efecto', 'mundo supradimensional', [que] aparecen con cierta insistencia, abierta o veladamente, a partir de la publicación de *Al sol y bajo la luna*",⁶⁶ en 1918. Consideradas estas referencias, podemos concluir que Tablada se inició en el "espiritualismo" entre 1917 y 1918. Pero, ¿qué entendemos por espiritualismo? ¿Qué diferencias hay con respecto a los "estudios teosóficos" a los que Tablada tanto se refiere?

Desde su fase decadentista, Tablada mostró las inclinaciones por lo oculto que eran propias de esta faceta del Modernismo hispanoamericano. La combinación de misticismo, erotismo, religión del arte y gusto por lo exótico, aunada a sus lecturas de Baudelaire y otros autores --compartidas con la bohemia diabolista que frecuentaba-- dieron lugar a poemas como "Transmigración", "Abraxa", "Ónix", y el escandaloso "Misa negra", los cuales llevan, en sus títulos o en su desarrollo, una espiritualidad peculiar.⁶⁷ Ésta se vio complementada no sólo por las incursiones de Tablada en la cultura japonesa --las cuales incluían un conocimiento de su trasfondo religioso--, sino también porque al poeta le tocó vivir, desde su adolescencia, en el Colegio Militar, los típicos enfrentamientos entre materialismo y espiritualismo,⁶⁸ enfrentamientos que generaron respuestas antipositivistas

⁶² Cf. *El Universal*, 5 de noviembre de 1933, BH.

⁶³ Cf. *El Universal*, 14 de febrero de 1926, BH.

⁶⁴ Cf. José González de Mendoza, "José Juan Tablada y el espiritualismo" en *Ensayos selectos*, p. 131.

⁶⁵ *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 179.

⁶⁶ Cf. Héctor Valdés, "Prólogo a José Juan Tablada, *Obras I*, p. 15.

⁶⁷ González de Mendoza comenta como inicio de esta espiritualidad el que en *Florilegio* "hay versos en los que álzase el alma sobre el ardor pasional, si bien ha de verse como predisposición, a lo más como oscura intuición" (Cf. *op. cit.* p. 132).

⁶⁸ Cf. José Juan Tablada. *La fiera de la vida*, p. 89. En este capítulo de sus memorias, Tablada rememora el encuentro de estas dos corrientes entre los cadetes del Colegio Militar. Un grupo de adolescentes defendía el

por parte de los artistas,⁶⁹ como se vio en el capítulo dedicado a las relaciones entre la literatura y la ciencia.

Así, desde el punto de vista filosófico, el espiritualismo comprende todas aquellas corrientes opuestas al materialismo, que afirman la presencia de elementos no materiales en el universo y sostienen que éste puede ser interpretado mejor desde una perspectiva que otorgue primacía al espíritu. Aunque a lo largo de la historia han existido pensadores que se ajustan genéricamente a esta caracterización, el término se aplica con mayor propiedad a la reacción que se dio contra el positivismo, el naturalismo y el cientificismo, en los siglos XIX y XX.⁷⁰ No obstante, cuando Tablada menciona su "iniciación espiritualista" no se refiere únicamente a este aspecto filosófico, sino a sus derivaciones en el campo de la religión, las cuales le proporcionaron la oportunidad de sumar todas sus experiencias anteriores en ese campo, en una especie de síntesis depuradora de su vida pasada.

Una de estas derivaciones es la teosofía, la cual se presenta como "sabiduría o ciencia de Dios",⁷¹ o como "al mismo tiempo filosofía, religión y ciencia".⁷² Para sus adeptos, es filosofía, porque da una explicación del proceso evolutivo del alma y del cuerpo de todos los seres; es religión, en cuanto recomienda un método para acelerar esta evolución; y es ciencia, porque trata los dos argumentos anteriores no como creencias teológicas (dogmas), sino como conocimiento que puede obtenerse mediante el estudio y la investigación.⁷³ Además, la teosofía no rechaza la intuición mística directa y permanece al margen de cualquier ortodoxia, ya que se declara no-sectaria, enemiga de fanatismos y antagonismos religiosos, y abierta siempre a toda religión, pues lo que persigue, en última instancia, es la *verdad*, y no la defensa de un credo específico. Por eso, la teosofía fomenta el estudio comparativo de las religiones, así como de la filosofía y la ciencia, y pretende investigar las leyes no explicadas de la naturaleza y los poderes latentes del hombre.

Algunas de sus ideas centrales son la esencial unidad de todos los seres (y así la correspondencia entre el hombre y el universo, y la unidad del espíritu y de lo divino), la

materialismo, tomando como bandera a Buchner, mientras que otro (el vencedor) estaba a favor de la espiritualidad, apoyándose en Flammarion.

⁶⁹ Al respecto, Octavio Paz dice, en *Los hijos del limo*, que el Modernismo fue la respuesta contradictoria al vacío espiritual dejado por la crítica positivista de la religión y la metafísica. Los poetas hispanoamericanos fueron atraídos no sólo por la novedad del lenguaje de la poesía francesa de la época, sino por una sensibilidad y una estética impregnadas por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista (Cf. p. 130).

⁷⁰ Cf. Antoni Martínez Riu y Jordi Cortés Morató, *Diccionario de filosofía Herder en CD-ROM*, entrada de "espiritualismo".

⁷¹ Cf. H. P. Blavatsky, *The Key to Theosophy* (1889), capítulo "Theosophy and the Theosophical Society", Theosophical University Press electronic version ISBN 1-55700-046-8

⁷² Paola Giovetti, *Madame Blavatsky y su teosofía*, p. 58.

⁷³ Cf. *idem*.

igualdad de todos los hombres sin distinción de raza, credo, sexo, casta o color (Hermandad Universal), la reencarnación (ciclo fundamental que posibilita la evolución espiritual), la ley causa-efecto (*karma*), la existencia de "Maestros" (seres con evolución perfecta o "Mahatmas"), etcétera.⁷⁴ Los principios morales más importantes que rigen a los teósofos son, entre otros, el altruismo, la compasión, la tolerancia, la caridad y el amor a la verdad y a todos los seres vivos.

De esta manera, podemos afirmar que Tablada, desde temprano, compartió las ideas espiritualistas, en el sentido filosófico y artístico, pero sólo más tarde dio el giro hacia la teosofía.⁷⁵ Tablada atravesó un período de transformación que lo llevó de una difusa y tenue espiritualidad a convicciones ya de carácter más orgánico --como es el caso de la teosofía--, las cuales mezcló (o recogió ya mezcladas) con avances y descubrimientos científicos para llegar a afirmaciones como la siguiente:

Con los flamantes descubrimientos de la ciencia ha nacido la cosmo-metafísica. Lo cual quiere decir que las evidencias espirituales y teológicas no se apoyan como antaño en la inducción o la intuición humanas, sino en los mismos ámbitos del universo.⁷⁶

De hecho, Tablada consideraba a la ciencia moderna como heraldo de una nueva era espiritual,⁷⁷ aunque también ya había afirmado que la ciencia, por caminos lentos y tortuosos, había llegado a las mismas verdades que la intuición religiosa señalaba desde hacía miles de años.⁷⁸ En este sentido, Tablada llegó a reconocer y exaltar el papel precursor de Helena Petrovna Blavatsky --la "moderna sibila" fundadora de la teosofía-- y de su libro *La doctrina secreta* (1888), en la predicción de los hallazgos de la ciencia.⁷⁹ Ya en un verdadero arrebató que raya en la parábola --entendida ésta como narración de un suceso ficticio del que se deduce una enseñanza moral--. Tablada aseveró que la ciencia prostituída sólo sería salvada y absorbida por la metafísica.⁸⁰ Estas oscilaciones, típicas de

⁷⁴ Cf. Paola Giovetti, *Madame Blavatsky y su teosofía*, p. 59-61.

⁷⁵ Tablada confiesa que su "despertar espiritual" aconteció realmente en Nueva York, por las características específicas de la ciudad: "aquí es donde más necesarios son [los] viáticos, pues aquí es donde más rápidamente pueden las concreciones materiales emparedar una alma y enterrarla viva" (Cf. *El Universal*, del 12 de julio de 1925). Nina Cabrera cita esta crónica en la sección "Pensamiento teosófico" (Nina Cabrera, *op. cit.* p. 49).

⁷⁶ *El Universal*, 25 de agosto de 1929. BH

⁷⁷ Cf. *El Universal*, 13 de noviembre de 1932. BH.

⁷⁸ Cf. *El Universal*, 4 de julio de 1926. BH

⁷⁹ Cf. *El Universal*, 7 de junio de 1931, BH

⁸⁰ Cf. *El Universal*, 13 de noviembre de 1927. BH. Tablada describe así a la ciencia caída en desgracia: "Porque la catástrofe marcial trajo consigo muchas otras. La ciencia, tras de darse cuenta que se había

la amalgama teosófica ciencia-religión, también son expresadas a través de una serie de personajes que integran un cuadro:

Con Einstein, pilar del puente cósmico del lado de la tierra, surgió Ouspensky y su *Tertium organum*, el otro pilar del puente en el hiperespacio, en la orilla del más allá, pilar donde como un atlante está Claudio Bragdon, el filósofo de la cuarta dimensión. Y sobre ese puente volvieron redivivos para reinar los Krishna, Budhas y Cristos, los superhombres, semidioses, inmortales [...] ⁸¹

El tono profético con que Tablada une a las tres figuras nos da una idea de que, además de su contacto con el universo de la ciencia --en el cual Einstein juega un papel primordial--, hay otros dos momentos decisivos en su peculiar transformación espiritualista. El primero de ellos fue conocer al arquitecto norteamericano Claude Bragdon, ⁸² y el segundo, entrar en contacto con el *Tertium organum* de Petyr Demianovich Ouspensky. Precisamente a partir de esos encuentros empezaron a aparecer insistentemente las frases que Héctor Valdés menciona. ⁸³ Antes, no es posible encontrar una línea de pensamiento en la escritura de Tablada que muestre el cruce entre ciencia, literatura, religión y misticismo.

Por último, es necesario mencionar que Tablada, a pesar de su conversión espiritualista y su crítica al positivismo, no se concebía a sí mismo apartado de la ciencia: "un místico sin prescindir de ninguna de las disciplinas científicas", fue como se definió en una entrevista en 1929. ⁸⁴ Por esta misma razón, celebraba el interés de los hombres de ciencia por el universo metafísico, como sucede en la declaración de Einstein de que "la única realidad es el espíritu", o la de Planck acerca de que la conciencia no depende de la materia, sino que la materia se deriva de la conciencia. ⁸⁵

prostituido en vano, al prestar las alas de sus velivolos y los secretos de sus laboratorios para el inútil exterminio, lleva hoy en castigo su alma estrangulada dentro de un cuerpo caduco, perdida en el laberinto de los fenómenos, dueña de verdades a medias, de axiomas trancos y sintiendo que sólo una entidad podrá salvarla, pero sólo para anonadarla y absorberla al fin: la Metafísica".

⁸¹ *El Universal*, 25 de agosto de 1929, *BH*.

⁸² Según relata Nina Cabrera, Bragdon fue íntimo amigo de Tablada y estuvo en su lecho de muerte (Nina Cabrera, *op. cit.*, p. 111).

⁸³ Cf. Héctor Valdés, "Prólogo a José Juan Tablada", *Obras I*, p. 15.

⁸⁴ Entrevista a Lil-Nahi publicada en *El Tiempo*, Guatemala, *apud*. Nina Cabrera, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁵ Cf. *El Universal* 7 de junio de 1931, *BH*. Ambas aseveraciones aparecen en esta crónica.

Bragdon y Ouspensky

Claude Fayette Bragdon (1866-1946) fue un importante arquitecto norteamericano que se inició como caricaturista. Con grandes dotes de dibujante, pronto despegó en una brillante carrera que lo llevó a diseñar edificios, escenografías y vestuarios para obras de teatro, ilustraciones de revistas, etcétera. Como ensayista, escribió sobre espiritualismo, la cuarta dimensión, arte y diseño.⁸⁶

Tablada conoció personalmente a Bragdon el 13 de marzo de 1925, pues así lo anuncia en una carta al Abate González de Mendoza fechada en "New York, marzo 1925":

Acabo de recibir su carta del 13 del presente. ¡Gran día 13! Mientras usted pensaba en mí y me escribía, yo pensaba en usted al hablar con Claude Bragdon, a quien conocí ese día; Bragdon, autor de *Primicias del Hiperespacio*, de *Vistas de la 4ª Dimensión*, un superhombre, si los hay, que al despedimos, asombrado de mi identificación con su filosofía, me llamó 'hermano espiritual'.⁸⁷

Como se puede apreciar, la admiración y el orgullo con que Tablada refiere el episodio se deben no sólo a la mutua simpatía que el encuentro despertó, sino también a la lectura previa de las obras mencionadas, las cuales tuvieron una fuerte y sostenida influencia en su pensamiento, junto con otras del mismo autor.⁸⁸

Tablada declara por primera vez públicamente su adhesión al espiritualismo en una crónica en la que presenta al movimiento como una "novedad absoluta", y a sí mismo como un afortunado pionero en estos campos, que cumple su misión de informar a sus lectores en México. Anuncia el advenimiento de la revolución psíquica y espiritual, profetizada por el Dr. Bucke, la cual tendrá por resultado el nacimiento de la "conciencia cósmica" en el "super-hombre",⁸⁹ y señala como centro de este movimiento al Instituto Gurdjieff.⁹⁰ En la

⁸⁶ Entre sus principales obras se encuentran: *The Beautiful Necessity. Seven Essays on Theosophy and Architecture* (1910), *Man the Square. A Higher Space Parable* (1912), *A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension), to which is Added "Man the Square: A Higher Space Parable"* (1913), *Projective Ornament: The Ancient Wisdom in the Modern World* (1915), *Four Dimensional Vistas* (1916), *Old Lamps for New* (1925), *The New Image* (1928), *Delphic Woman* (1945). También editó una revista, *Architectural Record*, en la que Tablada llegó a colaborar.

⁸⁷ Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 165-166 Tablada confió a su amigo José María González de Mendoza que consideraba a Bragdon como su "guía espiritual".

⁸⁸ En la crónica de *El Universal* del 12 de febrero de 1933. Tablada afirma: "Honra de mi vida y recompensa quizás de lo bueno que en ella haya hecho, es la amistad que me dispensa Claudio Bragdon. a quien antes de conocer personalmente tuve por el espíritu más grande en esta nación...".

⁸⁹ Cf. *El Universal*, 24 de febrero de 1924, BH. Según Tablada, las "profecías del Dr. Bucke" señalan que actualmente se están operando tres revoluciones: la material (que resultará del establecimiento de la navegación aérea), la económica y social (que abolirá la propiedad privada y librará a la tierra de dos

siguiente crónica dedicada al tema de la conciencia cósmica, Tablada vuelve a mencionar a Bucke y agrega a varios "grandes filósofos": Bragdon, Hinton y Ouspensky, situando a éste último a la cabeza de los tres. Tablada explica que existen tres especies de conciencia: 1) conciencia simple (se da en individuos superiores del reino animal); 2) conciencia propia (conciencia de sí mismo, poseída por el hombre); y 3) conciencia cósmica (conciencia de la vida y orden del universo que integra al hombre en una especie de iluminación).⁹¹

En *A Primer of Higher Space*, Bragdon vincula este proceso evolutivo de la conciencia con el desarrollo de la percepción del espacio en los seres vivos. Para ello, se sirve de analogías dimensionales, en las que se pregunta cuáles serían las posibilidades perceptivas de seres que vivieran en una dimensión (línea) o en dos dimensiones (plano), y cuáles serían sus actitudes hacia las dimensiones superiores. Gradualmente, la evolución de los seres va conquistando espacios dimensionales y sustituyendo la parte trascendental de la experiencia con el mundo en favor de la parte percibida. Al entender cómo se da este proceso en las dimensiones inferiores, se puede deducir su funcionamiento en la dimensión que habitamos: lo trascendente en nuestro mundo se convierte en percibido en la dimensión superior a la nuestra. Por otra parte, Bragdon también llega a la conclusión de que "our sense of time may be only an imperfect sense of space [...] that which is *time* for one grade

calamidades: la riqueza y la pobreza) y la psíquica y espiritual (que llevará a la conciencia cósmica). El libro de Richard Maurice Bucke (1837-1902), *Cosmic Consciousness* (1901), es fundamental tanto para Ouspensky, en su *Tertium organum*, como para los conceptos que maneja Bragdon en sus teorías.

⁹⁰ Giorgi Ivanovich Gurdjieff (1872?-1949) fue un líder espiritual de origen ruso-armenio que fundó un movimiento basado en doctrinas de iluminación a través de la meditación y del fortalecimiento de la autoconciencia. Sus enseñanzas incluían una disciplina corporal que complementó con estudios de las danzas derviches. Después de un complicado trayecto por Oriente, en 1919 Gurdjieff fundó el Instituto para el Desarrollo Armonioso del Hombre, en Tibilisi, Georgia. En 1922, lo trasladó a Fontainebleau, Francia, donde aceptó como huésped permanente a Katherine Mansfield, quien se encontraba gravemente enferma. Después de la muerte de la escritora, Gurdjieff cobró notoriedad, y su instituto comenzó a ser frecuentado por figuras como Serguei Diaghilev y Sinclair Lewis. Entre enero y febrero de 1924, Gurdjieff organizó demostraciones públicas de sus danzantes en Nueva York, y el 8 de abril fundó la rama neoyorquina de su instituto, cuya supervisión encomendó a Alfred Orage. La crónica de Tablada es inmediatamente posterior a estos eventos, lo cual hace posible que haya asistido a ellos (dado su interés por el teatro) o se haya enterado por la prensa local. Otros discípulos importantes de Gurdjieff fueron P. D. Ouspensky, Frank Lloyd Wright y Georgia O'Keefe.

⁹¹ Cf. *El Universal*, 24 de marzo de 1924, *BH*. Las definiciones de los tres tipos de conciencia, atribuidas por Tablada a "sabios modernísimos", son traducciones exactas de lo que dice Bucke en *Cosmic Consciousness*. Sin embargo, tanto estos pasajes como aquellos en los que se habla de las tres revoluciones (estos sí acreditados por Tablada a Bucke) figuran como extensas citas comentadas en el *Tertium organum* (Cf. P. D. Ouspensky, *Tertium organum. A key to the Enigmas of the World*, pp. 281-292. Esta coincidencia, aunada a la mención del Instituto Gurdjieff, al anuncio de que el nuevo movimiento tiene un apóstol equiparable a Aristóteles (autor del *Organum*) y a Kant, el cual profundiza en los temas de la cuarta dimensión, llevan a pensar que Tablada había leído el *Tertium organum* cuando escribió la crónica del 24 de febrero de 1924, a pesar de que no menciona explícitamente a su autor.

of consciousness is *space* for the next ascending grade",⁹² idea que toma de la obra de Charles Howard Hinton.⁹³ La suma de estas ideas da como resultado que la evolución de la conciencia en el hombre puede llevarlo a la verdadera cuarta dimensión,⁹⁴ en otras palabras, a superar la barrera del tiempo y así percibir el mundo de lo trascendente, de lo espiritual, y comprenderlo cabalmente.

Bragdon se extiende sobre este tema elaborando parábolas fantásticas como *Man. The Square*.⁹⁵ en la cual se interpretan y combinan *La doctrina secreta* de Blavatsky y el *Apocalipsis* de San Juan, para producir una trama al estilo de la novela alegórica *Flatland*, del inglés Edwin A. Abbott:⁹⁶ tres profetas (cuadrados) --PlaneLove, Planewisdom y Planebeauty--, que viven en un mundo plano habitado por polígonos, escuchan de un "Christos" (cubo) el "Sermon on the Plane". El "Christos" ha descendido a esa dimensión sacrificándose, desdoblando su naturaleza cúbica, en un desarrollo en el plano, como si se tratara de una figura para armar. Según sus enseñanzas, la naturaleza cúbica es el verdadero individuo, mientras que las figuras planas son personalidades, "imágenes ilusorias" que resultan del paso del cubo a través del plano. Es necesario elevar la conciencia plana a la cúbica para comprender este tránsito de "encarnaciones" y la "ilusión del tiempo". De esta manera, se entiende que, si para Tablada, por una parte, la cuarta dimensión es el tiempo (según la crónica "Einstein el Antecristo"), por otra, "la cuarta dimensión o hiperespacio es un nuevo aspecto maravilloso de la Tierra Prometida y la conciencia cósmica es una iluminación... ¡un estado de gracia!"⁹⁷ También la proximidad de ambas propuestas acerca de la fragmentación o de la unidad o del mundo provoca que, en ocasiones, el término

⁹² Claude Bragdon, *A Primer of Higher Space*, pp. 15-17. Bragdon da el ejemplo de un gusano cuya conciencia necesita tiempo para examinar un ángulo o un agujero, mientras que nosotros podemos percibir cualquiera de esas figuras de una forma simultánea, es decir, sin que intervenga el tiempo.

⁹³ Cf. Charles Howard Hinton, "Speculations on the Fourth Dimension" en *Scientific Romances*. Vol 2 (1885), pp. 72-74. Para una reflexión interesante sobre el papel de Hinton en el desarrollo del tema de la cuarta dimensión véase Linda Dalrymple Henderson, *op cit*, pp. 26-31.

⁹⁴ El tema de la cuarta dimensión es bastante complejo y sorprendentemente antiguo. Como veremos con más detalle en el próximo capítulo, tiene sus raíces en el desarrollo de la geometría. El surgimiento, por una parte, de las geometrías no-euclidianas y, por otra, de las geometrías multidimensionales, se vio complementado con la idea de que la cuarta dimensión podría no ser una cuestión puramente espacial sino temporal.

⁹⁵ Tablada se refiere a esta fábula en *El Universal*, 7 de febrero de 1926, *BH*, como el "'Sermón de la Montaña' de Cristo, traducido a términos de la Cuarta Dimensión" y, en *El Universal*, 23 de marzo de 1930, *BH*, como "el poema moderno más cabal: *Man the Square*, para explicarnos no sólo la crucifixión de Cristo, el divino, sobre nuestras tres dimensiones, sino 'la mansión de mi Padre, en que hay muchas moradas', como en el Hyper-Cubo superdimensional caben infinitos cubos nuestros...".

⁹⁶ En el siguiente capítulo, trato con más detalle tanto la obra de Edwin A. Abbott como la de Charles Howard Hinton.

⁹⁷ *El Universal*, 24 marzo 1924, *BH*.

"relatividad", identificado con la figura de Einstein, pueda convertirse en un signo ominoso de la disolución y el caos de los valores.

Además de este aspecto religioso y místico, otra de las características de la formación de Bragdon que atraía a Tablada era su vínculo con el mundo del arte y su oposición a los "sacerdotes del industrialismo, hijo bastardo de la ciencia", que mecanizan y llenan de fealdad el mundo.⁹⁸ Tablada iba frecuentemente al teatro y asistió a las representaciones de *Hamlet* y *El mercader de Venecia*, cuyas escenografías fueron realizadas por Bragdon, cuidando el simbolismo de la decoración abstracta, el color y el vestuario, todo bajo su concepción del teatro como templo sagrado en el que concurren todas las artes.⁹⁹ Las reflexiones de Bragdon sobre arquitectura, urbanismo y música, con sus proyecciones espiritualistas, también fueron materia de las crónicas de Tablada,¹⁰⁰ así como su pensamiento acerca del papel espiritual de la mujer en la sociedad, los peligros que corre, el principio femenino en ascenso, su relación con el masculino y su integración en una "fraternidad délfica".¹⁰¹

Bragdon hizo la primera traducción al inglés del *Tertium organum* de Ouspensky en 1920.¹⁰² Por eso, en sus crónicas, Tablada frecuentemente se refiere a él como "revelador de Ouspensky". Aunque el cronista, como vimos, coloca a la cabeza del grupo de "grandes filósofos" a este último, reconoce que ambos simultáneamente escribían obras muy semejantes: el ruso su *Tertium organum* y Bragdon sus *Primicias del Hiper Espacio y Vistas de La Cuarta Dimensión*.¹⁰³

Petryr Demianovich Ouspensky (1878-1947) fue un pensador ruso nacido en Moscú que, originalmente formado en ciencias naturales, psicología y matemáticas, pronto abandonó el positivismo reinante en el medio científico para dedicarse a los estudios esotéricos, en los cuales se inició a través de la teosofía. Desde entonces, sus escritos buscaron conciliar esta doble formación.¹⁰⁴ A diferencia de Bragdon, su enfoque está

⁹⁸ Cf. *El Universal*, 26 julio 1925, BH. En el capítulo "Observations on Dynamic Symmetry", de *Old Lamps for New* (1925), Bragdon señala que la velocidad y el maquinismo son fatales para el arte.

⁹⁹ Cf. *El Universal*, 15 de noviembre de 1925 y 7 de febrero de 1926, BH.

¹⁰⁰ Cf. *El Universal*, 11 de marzo de 1926, BH.

¹⁰¹ Cf. *El Universal*, 14 de octubre de 1928, BH. Bragdon desarrolla estos conceptos en *The New Image* (1928), libro comentado por Tablada en esta crónica.

¹⁰² Bragdon descubrió el *Tertium organum* (primera versión, 1911) en 1918 y colaboró con el ruso Nicholas Bessaraboff para traducir al inglés su segunda versión rusa (1916) y publicarlo en su editorial Manas Press. Cf. Linda Dalrymple Henderson, *op cit.*, p. 187.

¹⁰³ Cf. *El Universal*, 7 de febrero de 1926, BH. Linda Dalrymple Henderson también señala esta coincidencia temporal y recoge la noticia de que Ouspensky quedó muy impresionado al leer *Man the Square*, porque, según él, mostraba que existía una manera de pensar común (*op cit.*, p. 187).

¹⁰⁴ Ouspensky viajó por Egipto, Turquía, Ceylán e India y en 1915 conoció a Gurdjieff, de quien fue discípulo y colaborador. En 1917, huyó de la Revolución Rusa y anduvo errante hasta llegar a Constantinopla

anclado mucho más sólidamente en la filosofía y en la psicología. Por eso, presenta su *Tertium organum* como una continuación del *Organum* de Aristóteles y del *Novum organum* de Bacon. Como este último, se propone "quemar los ídolos", pero los ídolos del mundo actual, que son el tiempo y el espacio. Con ello, el hombre podrá acceder al "mundo de las causas", de los *noúmenos*, que Kant había vedado, y esto puede lograrse ejercitando la conciencia cósmica, conciencia de la organización del universo.

El didactismo de Ouspensky y su poder de persuasión son muy eficaces, como bien lo apunta Bragdon en el texto introductorio a su traducción, y como da fe el fervor que tuvo Tablada por esta obra. Ouspensky comienza con una revisión de la teoría del conocimiento para mostrar la insuficiencia de los enfoques positivistas. Éstos atan la conciencia a la percepción limitada de los sentidos y a su existencia material y le niegan el acceso a las realidades metafísicas. Con una estrategia similar a la que utiliza Bragdon (ambos la toman de Hinton y de Abbott), Ouspensky recurre a las analogías dimensionales para sugerir la existencia de la cuarta dimensión espacial y de los hipersólidos. Así, todo cuerpo tridimensional es una sección de un cuerpo tetradimensional y el tiempo se convierte en el límite de nuestro sentido espacial.¹⁰⁵ Tanto en el caso de Bragdon como en el de Ouspensky, los aspectos temporal y espacial de la cuarta dimensión se armonizan para producir una realidad superior.¹⁰⁶ Lo que para Bragdon es el "verdadero individuo", que adquiere diferentes personalidades al atravesar esta dimensión, en Ouspensky es el Linga-Sharîri de la filosofía hindú, una esencia que es siempre idéntica desde el nacimiento hasta la muerte, a pesar del cambio de la materia. Ouspensky toma esta referencia hindú de *La doctrina secreta* de Blavatsky, pero, curiosamente, de inmediato aborda el tema de la geometría no euclidiana, la metageometría y la cuarta dimensión, a través de *A New Era of Thought* de Hinton.¹⁰⁷ El contraste es muy efectivo, pues aprovecha el prestigio científico de una herramienta como las matemáticas para afirmar la existencia de una realidad metafísica. En este sentido, Ouspensky también recurre a los enfoques científicos de la vida psíquica para analizar los fenómenos como sensación, percepción, conceptualización,

en 1920. Al año siguiente, se estableció finalmente en Londres, en donde participó en la fundación del Instituto Gurdjieff. Durante la Segunda Guerra Mundial, vivió en los Estados Unidos y regresó a Inglaterra en 1947. A partir de 1922, se alejó de Gurdjieff y se dedicó a consolidar su perspectiva filosófica. Escribió en ruso *The Fourth Dimension* (1909), *Tertium Organum* (1911) y *Kinedrama* (1915), y en inglés, *A New Model of the Universe* (1931), *Strange Life of Ivan Osokin* (1947), *In Search of the Miraculous* (1949), *The Psychology of Man's Possible Evolution* (1950) y *The Fourth Way* (1957).

¹⁰⁵ Cf. Ouspensky, *Tertium organum. A Key to the Enigmas of the World*, pp. 28-44.

¹⁰⁶ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *op cit.* pp. 191 y 249. Al contrario de lo que sucede en *The Time Machine* de H. G. Wells, en donde la cuarta dimensión es puramente tiempo, en los dos casos se mantiene esta dualidad.

¹⁰⁷ Cf. Ouspensky, *Tertium organum. A Key to the Enigmas of the World*, pp. 45-50.

intuición, instinto y lenguaje, sus limitaciones y su situación en las diversas formas de vida y espacios dimensionales. El contraste entre misticismo y religión impresionó mucho a Tablada, especialmente en lo que se refiere al tema de la cuarta dimensión, tema que explicó, siguiendo a Ouspensky, en sus aspectos geométrico, temporal y de espacio *noumenal* para la expansión de la conciencia en el cosmos.¹⁰⁸

El concepto de "conciencia cósmica" que Ouspensky utiliza también proviene de las ideas de Bucke. Sin embargo, Ouspensky rechaza la aplicación de lo que califica como evolucionismo ingenuo y dogmático a las relaciones entre los distintos tipos de conciencia (Simple Consciousness, Self Consciousness y Cosmic Consciousness) y opta por un enfoque simultaneísta, que no segmenta y falsea, en un esquema lineal y simplista, lo que el filósofo ruso propone como unitario, no lineal y complejo. Para Ouspensky no es válido suponer que los diferentes tipos de conciencia --que se hallan ejemplificados en los diversos seres animal-vegetal, animal y humano-- se insertan en una cadena evolutiva única e inevitable, paralela a la biológica. El enfoque de Ouspensky sobre los tipos de conciencia no se restringe a una esquema de etapas evolutivas, sino que agrega la idea de niveles de conciencia, que pueden manifestarse simultáneamente, es decir, en el hombre pueden darse momentos de conciencia tipo animal o vegetal. Además, el surgimiento de la razón en el hombre da mayor complejidad al proceso, pues, a la evolución inconsciente y colectiva de la mente animal se suma la voluntad, y la conciencia del propio desarrollo evolutivo, del hombre, como individuo. Es decir, el hombre es conciente de sus esfuerzos por evolucionar hacia la conciencia cósmica --por lo que tiene una responsabilidad moral-- además de que participa de los otros niveles de conciencia inferiores.¹⁰⁹

Ouspensky también amplía el número de formas de conciencia, de las tres, propuestas por Bucke, a cuatro, que coinciden con el número de dimensiones manejadas en su estudio: 1) conciencia latente (instintos, sentimientos subconcientes); 2) conciencia simple (emociones con eventuales chispazos de pensamiento); 3) intelecto (momentos de conciencia propia y chispazos de conciencia cósmica); 4) conciencia propia (con principios de conciencia cósmica). Estas formas de conciencia también pueden ser localizadas en formas de vida (materia viva, animales, hombre y hombre superior), tipos de lógica, formas de acción, de conocimiento, ciencia, y otros aspectos. Estos distintos niveles conforman un

¹⁰⁸ Cf. *El Universal*, 20 de abril de 1924, *BH*. Esta crónica lleva por título "Las concepciones de la cuarta dimensión y del hiperespacio" y es la tercera que Tablada dedica específicamente al tema del despertar espiritual.

¹⁰⁹ Cf. Ouspensky, *Tertium organum. A Key to the Enigmas of the World*, pp. 292-294

complejo pero didáctico cuadro-resumen --siempre con cuatro fases-- del que Tablada se sirvió frecuentemente.¹¹⁰

Uno de los aspectos más importantes que llamaron la atención de Tablada hacia el pensador ruso, además de sus reflexiones acerca del amor como parte integral del desarrollo de la conciencia cósmica, fue la revaluación del papel del artista en la sociedad moderna y su carácter prometeico en la vía hacia la nueva era, la nueva raza, la nueva humanidad. Ouspensky propone lo siguiente:

At the present stage of our development we possess nothing so powerful, as an instrument of knowledge of the world of causes, as art. The mystery of life dwells in the fact that the *noumenon*, i.e., the hidden meaning and the hidden function of a thing is reflected in its *phenomenon*. [...] The *phenomenon* is the image of the *noumenon* [...] Only that fine apparatus which is called *the soul of an artist* can understand and feel the reflection of the noumenon in the phenomenon. In art it is necessary to study "occultism" --the hidden side of life. The artist must be a *clairvoyant*: he must see that which others do not see.¹¹¹

La tarea que Ouspensky encomienda al artista fue asumida por Tablada ampliamente en sus crónicas, como hemos visto. El entusiasmo con que recomendaba la lectura del *Tertium organum*, tanto a sus amigos como a los lectores de sus columnas, lo llevó en un momento a lamentar que la primera edición en español hubiera sido hecha en Guayaquil, en 1936, ya que, según aclara, él había sido el primero en Hispanoamérica en divulgar al pensador ruso.¹¹² Quizá este reclamo haya motivado que Ediciones Botas publicara, en 1937, una versión mexicana.¹¹³ En la "Dedicatoria" incluida en esta edición, el traductor, Antonio Manero, aparte de elogiar a Ouspensky, reconoce a Tablada su labor de difusión: "El ilustre escritor mexicano, José Juan Tablada, divide a los hombres en dos categorías: los que han leído *Tertium organum* y los que no lo han leído". El nombre del poeta mexicano se

¹¹⁰ A pesar de los reparos de Ouspensky a las ideas de Bucke y de su la divergencia en el número de conciencias que manejan, Tablada continuó aplicando el esquema tripartita, quizá porque su gradación es más sencilla. En cambio, cuando se trata de asuntos dimensionales, utilizó la división de cuatro fases.

¹¹¹ P. D. Ouspensky. *Tertium Organum. A Key to the Enigmas of the World*. p. 145.

¹¹² Cf. *Excelsior*, 14 de noviembre de 1936, en CD-ROM Rodolfo Mata (coord.). *México de día y de noche*. Tablada cita la traducción de Lydia Henriques: P. D. Ouspensky, *Tertium Organum*, Guayaquil, Jouvin, 1936.

¹¹³ P. D. Ouspensky. *Tertium Organum. Una clave para los misterios del mundo*, versión de Antonio Manero. 233 pp. Los datos de la edición son incompletos en cuanto a la lengua y año del original utilizado. Por el contenido, y por la ausencia específica del capítulo que menciona a Einstein, puede tratarse de la edición rusa de 1911, o de una edición resumida por conveniencia de la editorial, ya que Manero anuncia que no tradujo "literalmente" sino que buscó una "forma sintética de explicación integral de la obra".

encontraba ya fuertemente identificado con la presencia de las obras del pensador ruso en México.

Poesía de la cuarta dimensión

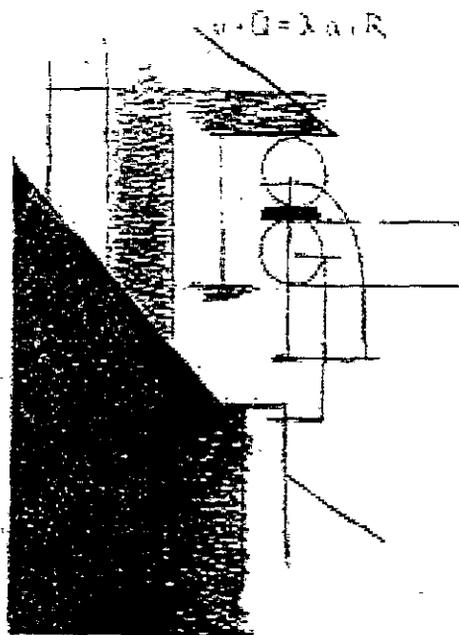
Héctor Valdés recogió, en un apartado que lleva el título de "Intersecciones", dentro del volumen *Obras I. Poesía* de José Juan Tablada, varios poemas incluidos en libros, manuscritos y publicaciones periódicas con el objeto de "dar forma a lo que fue el proyecto más ambicioso del poeta: un libro que contuviera su última producción poética ajustada a las ideas filosófico-religiosas que surgieron de sus estudios de teosofía".¹¹⁴ Este proyecto es comentado por González de Mendoza en su artículo "La obra inédita de José Juan Tablada", donde relata cómo Tablada era dado a anunciar proyectos que iban mudando con el paso del tiempo y que incluso nunca llegaban a imprimirse. Acerca de "Intersecciones" comenta: "El 18 de octubre de 1923 escribía José Juan en una carta: 'Tengo en prensa mi libro de versos *Intersecciones*'. Llamaba 'supradimensionales' a esos poemas y anunciaba que estarían ilustrados por Diego Rivera, José Clemente Orozco, Adolfo Best Maugard y Miguel Covarrubias."¹¹⁵ Para entonces, Tablada se encontraba a punto de convertirse al evangelio del *Tertium organum* y de leer a Bragdon y entablar amistad con él. Sin embargo, el carácter "supradimensional" de estos poemas pudo haber tenido también otro origen. El tema de la cuarta dimensión había desempeñado un papel muy importante en el desarrollo del cubismo pictórico, corriente a la que Tablada estuvo atento, especialmente en lo que se refiere al trabajo de los mexicanos Rivera, Best Maugard y de Zayas, quienes, en París o en Nueva York, conocieron estas especulaciones vinculadas a interpretaciones de las geometrías no-euclidianas.¹¹⁶ Un buen ejemplo de este tipo de contacto es la "psicografía"

¹¹⁴ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 626.

¹¹⁵ José González de Mendoza, *Ensayos selectos*, pp. 136-140. En otra carta a González de Mendoza -- recogida en el libro de Nina Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad*, y fechada "New York, marzo 19/25"-- el poeta, después de expresar su deseo de viajar "a España, de incógnito, para preservarme de contaminadoras promiscuidades literarias, y teniendo por compañero a Ud.", dice "iríamos como agentes viajeros de un producto que hiciera el vacío en torno nuestro: v. g. tesseractos y otras inconcebibles baratijas de la "Gran Equis a la cuarta potencia" que forma la única carátula posible de mi próximo y quizás último libro de versos, del cual, como vislumbre de la verdad, el prólogo en prosa es quizás lo mejor" (p. 164).

¹¹⁶ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, pp. 165-237 y 300-313. Además de mencionar a los autores mexicanos, Henderson da varios nombres de publicaciones que abordaron el tema, como *291*, *Camera Work* y *Comoedia*, que le eran familiares a Tablada. *Comoedia* es mencionado por Tablada en "Artistas mexicanos en Europa", *El Diario*, México, 22 de julio de 1912, comp. en *Los días y las noches de París*, pp. 253-256, y en *El Universal*, 17 de enero de 1926, *BH*. El trabajo de Steiglitz en la revista *291* es comentado en *El Universal*, 15 de febrero de 1931, y en *El Universal*, 17 de enero de 1919, *BH*. En ésta última crónica, dedicada a Marius de Zayas, Pal-Omar y Juan Olaguibel, se menciona también la revista *Camera Work*

de Tablada hecha por Marius de Zayas para ilustrar *Li-Po y otros poemas*, cuyos trazos eminentemente geometricistas se unen al uso de fórmulas matemáticas, que funcionan como jeroglíficos de las investigaciones supradimensionales de los cubistas.¹¹⁷



JOSE JUAN TABLADA
Fotografía de Marius de Zayas

Los poemas recogidos en el apartado "Intersecciones" tienen varias referencias a la compleja conversión espiritualista de Tablada, especialmente al asunto de la cuarta

¹¹⁷ Cf. *El Universal*, 17 de enero de 1919, BH. En esta crónica, Tablada define "psicografía" como "la imagen de una persona, no fotográfica u objetiva, sino filtrada a través de la subjetividad del artista que la descompone como un prisma el rayo solar tornándolo en espectro".

dimensión. La huella de la filosofía antipositivista de Ouspensky es clara en el siguiente ejemplo:

CIENCIA POSITIVISTA

¡Ciencia, déjame sólo como un niño
de alma atónita y pupilas asombradas
en la dimensión ultra de los cuentos de hadas!
¡Oh, Ciencia que te arrastras en un plano
unidimensional, como un gusano!...
Déjame en medio de mi mundo astral,
entre los arco-iris de su esfera de cristal:
¡Mi arco-iris, escala de Jacob
que une este mundo con la Cuarta Dimensión!¹¹⁸

Aparte del ruego por conservar la pureza e inocencia de la infancia, Tablada agrega una referencia a las analogías dimensionales, utilizadas por Hinton para explicar el concepto de la cuarta dimensión, y adaptadas por Ouspensky para criticar a la ciencia. La imagen del gusano también aparece protagonizando el siguiente poema:

FÁBULA X⁴

Aquí en el mundo de la 3^a dimensión
soñó la oruga ser faraón.
(No hay a una momia nada
tan semejante como una crisálida.)

Y aunque en el hiperespacio
sean momias y crisálidas
fragmentos de una misma intersección,
Psique de mariposa reflejará en su iris
El Ojo Cósmico de Osiris...
Allá, en la 4^a dimensión...¹¹⁹

Tablada fusiona la utilización de animales en sus poemas con sus nuevas creencias espiritualistas. El tema de la metamorfosis, que une el fin de una vida con el despertar hacia otra, se ubica tanto en la realidad cotidiana (y tridimensional), como en el hiperespacio. La

¹¹⁸ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 547, tomado originalmente de *José Juan Tablada en la intimidad*, p. 99

¹¹⁹ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 601.

momia, más como imagen emblemática del deterioro que como preparación para la inmortalidad de la vida de ultratumba, y la crisálida, como símbolo del alma envuelta en la materia terrestre, comparten una misma intersección. Ambas se presentan como fragmentos porque, para la filosofía del hiperespacio, la existencia en el tiempo es producto de nuestros limitados sentidos, que perciben como una sucesión de secciones tridimensionales, lo que en la realidad superior de la cuarta dimensión es un solo cuerpo tetradimensional. Psique, el alma, la mariposa liberada, corresponde a este cuerpo de realidad superior. El "ojo cósmico de Osiris" --el Ouadza que simboliza "al que alimenta el fuego sagrado de la inteligencia del hombre". es decir, a Osiris--¹²⁰ reflejándose en el iris de Psique, representa la percepción intelectual como una percepción superior, propia del alma liberada del cuerpo. El poema también toca el tema de la evolución espiritual: la oruga que quiere ser faraón (ambición desmedida) corre el riesgo de confundir la crisálida (vida latente, sueño transformador del alma) con la momia (cuerpo deteriorado, prisión del alma). El título también es significativo por ser notación matemática, equis (incógnita y encrucijada, "intersección"), a la cuarta potencia o dimensión.

La utilización de imágenes y símbolos en "Fábula X⁴" es más poderosa y compleja que en "Ciencia positiva". Usa menos conceptos y, por ello, hace resaltar su calidad estética por encima de sus intenciones didácticas o intelectuales. No sucede así con otros poemas, como "Oro aciago" y "Fuerza vital", incluidos en *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, los cuales se convierten en simples vehículos de tesis espiritualistas. Veamos los fragmentos que dan inicio a "Fuerza vital":

FUERZA VITAL

Que todo sea vibración
Y nada más que movimiento,
Es Omega de la razón,
Alfa de renunciamento,
Brasa de purificación...

La Fuerza es lo absoluto; la Causa
Única. La Teleología
Allí late, en ella se encausa
Y no hay mayor sabiduría!

Por fin se reposa mi alma
De aquel vuelo ciego y atroz,

¹²⁰ Cf. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 339.

Y ya sin angustias y en calma
 Oye una verdad que la ensalma:
 ¡La Fuerza es Brahma, el Logos, Dios!

Idénticos en tal vislumbre
 Átomos y universos ve...
 ¡Oh recóndita certidumbre,
 Surja una llama de tu lumbre
 Y mañana... serás mi fe!¹²¹
 [...]

Como se mencionó en el primer capítulo, la transformación de abstracciones en sensaciones, su concretización, contribuye a atenuar la función instrumental del lenguaje y a reforzar su carácter poético. Esta operación también aproxima los objetos de la ciencia --o de la teosofía, en este caso-- al lector, los hace más familiares al común de la gente, especialmente a través de imágenes y metáforas. "Fuerza vital" es un poema que está lleno de objetos abstractos: "vibración", "idea", "movimiento", "Fuerza", "absoluto", "Causa Única", "Teleología", "Logos", etcétera. Al igual que los objetos más próximos al discurso científico --"átomos" y "universos"--, estas abstracciones no tienen cuerpo, como sí lo poseen "crisálida", "mariposa", "momia", "ojo", "oruga" y "faraón". Además, el poema está planteado como una plegaria que, cuando adopta un tono personal, es para transmitir el *mea culpa* tabladiano, que lo acompañó en su conversión teosófica, y para entregar al lector, de una manera didáctica, los conceptos espiritualistas propios de este credo.

En cambio, el siguiente poema, al igual que "Fábula X⁴", maneja de una manera más exitosa la transmisión de una enseñanza moral:

MADRIGAL

Mientras te miras al espejo
 la Muerte, por detrás,
 va raspando el azogue con el dedo.
 Y sufrirás, mas luego
 a través del cristal verás el cielo.¹²²

¹²¹ José Juan Tablada, *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, p. 157

¹²² José Juan Tablada, *Obras I*, p. 584-585

A primera vista, se trata de un poema como tantos que se dedican al tema de la muerte y la fugacidad de la vida. Sin embargo, considerando la formación de Tablada, es posible hacer una lectura en la que algunos motivos de la Teosofía y de la filosofía de la cuarta dimensión pueden ser identificados. Como veremos con más detalle en el próximo capítulo, a través de los espejos es posible establecer un cierto contacto con la cuarta dimensión, pues los objetos reflejados en ellos aparecen "rotados", por ejemplo, la mano derecha se muestra como izquierda, etcétera. Hinton usaba los espejos para entrenar la percepción y lograr intuir la cuarta dimensión. Además, la muerte, que se encuentra tras el espejo --el más allá, el mundo de los espíritus, la realidad superior de la cuarta dimensión-- va a combatir la egolatría narcisista del que se mira amorosamente (se trata de un madrigal, una composición amorosa), para conducirlo, después del sufrimiento, a la contemplación del cielo. Desde luego, esta lectura es una entre las varias que se pueden llevar a cabo. Parte del acierto del poema se debe a esta flexibilidad: los temas abordados no son exclusivos de la Teosofía o de la filosofía de la cuarta dimensión. La brevedad y el carácter concreto de las imágenes que maneja también contribuye a que el poema sea ameno, accesible y cercano al lector, condición que no se logra en las abstracciones didácticas de "Fuerza vital".

Por último, me gustaría señalar la presencia de la Teoría de la Relatividad y su popularización en algunos poemas de Tablada. Como vimos anteriormente, la noticia de la visita de Einstein a Estados Unidos, en mayo de 1921, llevó al poeta mexicano a escribir su crónica "Einstein el Antecristo". En ella se muestra muy impresionado acerca de la confirmación de las teorías einstenianas que, entre otras cosas, explicaban la distorsión de las órbitas ovals alrededor del sol y la desviación que sufren los rayos luminosos al atravesar un campo gravitacional. Para entonces, Einstein ya era una celebridad y sus teorías habían alcanzado una amplia divulgación, que fue prestándose a varios tipos de interpretaciones. Las ideas de que el universo es un continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones y de que la presencia de materia produce a su alrededor una región de espacio-tiempo curvo ya habían comenzado a estimular la fantasía de los artistas. Sin embargo, lo que era un modelo físico de la realidad auxiliado por las geometrías no-euclidianas, pronto perdió su densidad matemática y comenzó a manejarse sencillamente como "espacio curvo" o "curvatura del espacio". La primera huella de esta idea aparece en la crónica "Einstein el Antecristo", cuando Tablada afirma que, entre las expresiones que ha despertado el "influjo obsesor" de la Teoría de la Relatividad, está la de que "la gravitación se debe a una torcedura del espacio."¹²³ La imagen es atractiva por su plasticidad y se repite en el siguiente poema:

¹²³ *Excelsior*, 1º mayo 1921, en *BH*.

DUELISTAS
(*Tiempo curvo*)

Sus sendas balas
dan la vuelta a la tierra en un instante
y ambos caen heridos por la espalda...¹²⁴

Este haikai de aliento cósmico, que fue publicado por el PEN Club de México, en 1924, junto con otros poemas, aprovecha la idea del espacio curvo para construir la imagen de un pequeño drama fratricida. Ambos duelistas fallan sus disparos, en un enfrentamiento que típicamente se daba por cuestiones de honor, pero acaban, paradójicamente, hiriéndose por la espalda, a causa de la curvatura del espacio. Aunque esta es la manera simplificada en que originalmente se presentó la metáfora del espacio-tiempo curvo, el poema ya incluye, en el subtítulo, su transformación a "tiempo curvo". Tablada da la explicación de este nuevo concepto en una de sus crónicas:

El "tiempo curvo" de Einstein es la gran síntesis de ese fenómeno que comprende desde la sucesión de las estaciones hasta la repetición de hechos históricos en las sociedades y de estados de alma en el hombre. La espiral es el arquetipo por excelencia y si en la Edad Media la humanidad volvió con la astrología a la religión astral de los caldeos, superándola en organización, torna hoy a la astrología enriqueciéndola con las conquistas de la astronomía, añadiéndole el cálculo de probabilidades y coordinándola con otras ciencias sucedáneas.

La historia se repite, pero mejorándose; el punto que completa el ciclo está en un plano muy superior al que lo inició; en rigor el ciclo no es un círculo, sino una espiral, un anillo de la espiral de la evolución ascendente...¹²⁵

Desde luego, el cambio está relacionado con las creencias esotéricas de Tablada. La idea del desarrollo helicoidal de la historia --que también establece puentes entre la geometría y el progreso moral-- se encuentra en *A Primer of Higher Space*, de su amigo Claude Bragdon,¹²⁶ aunque también tiene que ver con la idea que repite Tablada del "mundo esencialmente cíclico" de Oswald Spengler.¹²⁷ La referencia a Bragdon y a la extrapolación esotérica de las ideas einstenianas por medio del concepto de "tiempo curvo" ya había sido

¹²⁴ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 597.

¹²⁵ *El Universal*, 6 de mayo de 1928, *BH*.

¹²⁶ Cf. Claude Bragdon, *A Primer of Higher Space*, plate 16.

¹²⁷ Tablada se refirió más tarde a esta idea de Spengler (Cf. *El Universal*, 2 de marzo de 1930, *BH*)

expresada en una crónica anterior en que Tablada relata cómo una amiga suya lo había sorprendido pidiéndole que le presentara a Claude Bragdon, pues deseaba conocerlo ya que había leído sus libros y otros relacionados con el tema de la cuarta dimensión. Refiriéndose a Bragdon, Tablada explica:

Lo que "comienzan a comprender" esos espíritus, los mejor organizados para la intuición, es que el mundo, en virtud de una ley semejante a la del "tiempo curvo" de Einstein, está entrando en la espiral de la evolución a la misma zona, pero en un plano más alto, en que se ha encontrado en otras épocas de divina revelación y de fervor espiritual y adonde los pesados muros que nos separaban del misterio, se vuelven *tenués* y se *diafanizan* hasta *hacerse transparentes* y dejamos oír las palabras del Verbo que pondrá fin a las angustias espirituales...¹²⁸

Más tarde, Tablada se referirá sintéticamente a este fenómeno, que juzga acentuado en aquella época como en ningún otro tiempo, como "el retorno cíclico del tiempo curvo, vagamente presentido en el proverbial 'la historia se repite'".¹²⁹ El siguiente poema, tomado del conjunto "Jaikáis de Brumel", refleja en forma poética la idea del "tiempo curvo":

ESPEJO (*Convexo*)

*El tiempo es curvo y el Destin-
o junta cuna y ataúd
¡Medita, oh Brumel, la eterna virtud
de vivir el Principio del Fin!*¹³⁰

Hay similitudes temáticas con "Madrigal" y con "Fábula X⁴". Con el primero comparte la imagen del espejo y con el segundo la idea de la unión entre nacimiento y muerte. La presencia de un imperativo moral, vehiculada a través de metáforas surgidas del cruzamiento entre la ciencia y el esoterismo, es constante en los poemas comentados y da una idea de las posibilidades que trajeron este tipo de contactos.

¹²⁸ *El Universal*, 23 de marzo de 1926, *BH*

¹²⁹ *El Universal*, 9 de abril de 1933, *BH*.

¹³⁰ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 566. Héctor Valdés da la referencia. *Letras de México*, No. 16, 1o. de octubre de 1937, p. 3. Hace la aclaración de que algunos de los poemas ya habían sido publicados en *El Universal*. Caracas, 17 de agosto de 1919. Sin duda, "Espejo" pertenece a la publicación de 1937, pues da una idea de la necesidad de Tablada de agregar un final ligado al espiritualismo de la cuarta dimensión.

Otra de las huellas importantes de la Teoría de la Relatividad en la poesía de Tablada se encuentra en el borrador de un poema recogido en el *Diario*. Reproduzco el fragmento inicial que tiene los versos de mayor interés:

Del tiempo y el espacio en la mitad
 Va mi ego en el Pullman reclinado
 Es un prodigio de elasticidad
 Y equilibrio inseguro
 Pues mi cuerpo va hacia el futuro
 Y el pensamiento hacia el pasado.
 El campo está encharcado de pedazos de cielo
 Y cabezas de vacas antípodas
 Asómanse por ellos...;
 Dora sus romos cuernos de la Luisiana el Sol
 ¡cuán bellas son las fugaces cabezas
 Como talladas en turquesas
 Y con ojos de girasol!¹³¹
 [...]

La metáfora del tren es la metáfora einsteniana por excelencia, la cual fue repetida, por su claridad y plasticidad, por todos los divulgadores y glosadores de esta teoría, incluyendo a Tablada en sus crónicas, como vimos anteriormente. Fue así como se convirtió en materia favorita de varios escritores que habían quedado profundamente impresionados por las ideas alrededor de la relatividad del tiempo y del espacio. Por ejemplo, la imagen del tren einsteniano se encuentra también tras el poema "Viaje", de Xavier Villaurrutia, publicado en *Reflejos* (1926),¹³² en el cual se describe un paralelo entre el viaje físico y el viaje mental, similar al que Tablada hace en su poema. Alfonso Reyes también tituló uno de sus libros *Tren de ondas* (1932), en el que incluye el artículo "Einstein desde lejos", junto con otros que tocan temas de corte científico, especialmente "Amiba artificial" y "La escultura de lo fluido".¹³³ No hay que olvidar que en aquella época el concepto bergsonianiano de *duración* --con el que se establece una diferencia entre el tiempo físico y el tiempo vivido por la conciencia-- circula entre los escritores, y que el propio Bergson entabló un diálogo con Einstein.¹³⁴ Aunque Tablada sustituyó las seis primeras líneas citadas por una sola

¹³¹ José Juan Tablada, *Obras IV*, p. 208. La página del diario corresponde al martes 6 de marzo de 1923.

¹³² Cf. Xavier Villaurrutia, *Obras*, pp. 38-39.

¹³³ Cf. Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes VIII*, pp. 388-390, 409-411 y 414-417.

¹³⁴ Henri Bergson elaboró el concepto de la *durée* en *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889) y en *Materia y memoria* (1896). Más tarde lo desarrolló comparándolo con las teorías de Einstein en

("Corre el ferrocarril") en la versión final de "Carrillera",¹³⁵ es importante subrayar su presencia en la génesis del poema. Como sucede en el poema "Reminiscencia",¹³⁶ los viajes de la memoria y la imaginación adquieren un tono muy diferente cuando se ubican en el contexto de la Teoría de la Relatividad y de las especulaciones metafísicas acerca de la existencia de otras dimensiones. La huella de las relaciones entre la ciencia y la literatura se cierne como una luz artificial, que produce un extrañamiento sobre experiencias comunes y corrientes --como el viaje en un tren--, las cuales, de otra manera, permanecerían restringidas a su significado original. La "magia" de la ciencia enriquece la percepción de la realidad y, por eso, significa un reto para el artista y el escritor que se ve tentado a comprenderla e incorporarla en su trabajo creativo.

Durée et simultanété A propos de la théorie d'Einstein (1923). El "bergsonismo" llegó a ser una moda intelectual que influyó profundamente en varias corrientes estéticas. Marcel Proust, que era pariente de Bergson, reflejó esta situación en *En busca del tiempo perdido*.

¹³⁵ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 603.

¹³⁶ José Juan Tablada, *Obras I*, p. 557. El poema comienza así. "Las cuatro / paredes de mi cuarto / se dilatan a veces / en el tiempo y en el espacio. / como espejos fronteros, / como relojes de música / de antaños y de ayeres"

JORGE LUIS BORGES: EL AFÁN TEORIZADOR Y EL TEMA DE LA CUARTA DIMENSIÓN

La prehistoria ultraísta

Hablar del periodo vanguardista de Jorge Luis Borges es, en primer lugar, escudriñar en un terreno que fue voluntariamente olvidado por el autor y desterrado de sus *Obras completas*. Después de un entusiasmo no tibio pero a momentos escéptico, Borges finalmente se arrepintió de haber escrito "áridos poemas de la secta, de la equivocación ultraísta".¹ Sin embargo, el proceso no fue breve ni tajante. El cambio llegó paulatinamente y dejó las suficientes huellas para afirmar que, pese a la aversión que el autor mostró posteriormente hacia ese periodo de su producción literaria, sin él Borges no sería Borges. Esto, desde luego, no es un simple malabarismo verbal, ni un truismo que pretenda considerar que la formación literaria de Borges constituye una cadena en la cual es imposible ignorar cualquier eslabón sin desvirtuar el resultado final. Lo que se quiere afirmar es que la experiencia ultraísta de Borges no fue un accidente o un tropiezo juvenil, sino un episodio decisivo y formativo en el que las relaciones entre el discurso literario vanguardista y el discurso científico jugaron un papel de primera línea. Además, las diversas preocupaciones que mostró el Borges ultraísta se transformaron para conformar el Borges de los temas "universales", de las parábolas metafísicas y de los cuentos fantásticos.

Después de pasar los casi cinco años que abarcaron la Primera Guerra Mundial en Ginebra, Jorge Luis Borges llegó a España, a principios de 1919. Había iniciado estudios de latín, que prosiguió en Mallorca, y en forma paralela había aprendido alemán por su cuenta, el cual ejerció leyendo, entre otras cosas, a los poetas expresionistas, en el clima dramático de la contienda internacional.² Desde luego, no ignoraba las propuestas del futurismo italiano y las actividades proselitistas de Marinetti,³ como tampoco las relaciones que estos

¹ *Apud* Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 284.

² *Cf* Irma Zángara, "La primera década del Borges escritor", en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 402.

³ Antes de publicar su primer texto ultraísta ("Al margen de la moderna estética", 31 de enero de 1920), Borges tipificó esta vanguardia española como "parente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano". *Cf* Carta a Maurice Abramowicz, 12 de enero de 1920, en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 403. Las subsecuentes menciones que Borges hizo del futurismo y de Marinetti fueron negativas. En "Crítica del paisaje" (*Cosmópolis*, Madrid, No. 34, octubre de 1921), lo describió como "belleza del esfuerzo, Whitman mal traducido al italiano, instalación de luz eléctrica en la retórica". En la entrevista "Marinetti fue una medida profiláctica", a propósito de su visita a Buenos Aires (*Diario Crítica*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1926), se expresó así: "Marinetti, con su vehemencia de sifón de soda en acción, ejerció una actividad saludabilísima y que todos debemos agradecerle. En sí y a través de las traducciones que mi

dos movimientos guardaban con el cubismo.⁴ Por otra parte, para completar el cuadro de actualidades literarias que lo inquietaban, Borges manifestó sus simpatías por la revolución antizarista en Rusia, escribió varios poemas dedicados a ella, e incluso tenía planeado publicarlos en un libro que finalmente destruyó y que se llamaría *Salmos rojos*.⁵ Por último, es necesario señalar que, si bien no hay noticia de que Borges estuviera familiarizado con el dadaísmo antes de llegar a España --a pesar de que fue en Zurich, también Suiza, donde éste se gestó--, sí participó casi inmediatamente en la redacción de textos colectivos que fueron dirigidos, desde España, a los integrantes de este explosivo movimiento.⁶

Pronto, Borges estableció contacto con los círculos literarios españoles. Durante el primer año, transcurrido en Mallorca, entabló amistad principalmente con Jacobo Sureda y Juan Alomar, quienes lo acompañarían en las aventuras vanguardistas. A finales de 1919,

perfecta y no superable ignorancia del italiano me capacita para leer, pienso que sus libros valen muy poco. Son simulacros italianados de Whitman, de Kipling, tal vez de Jules Romains". Ambos textos están recogidos en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 100, 101 y 391-192.

⁴ La presencia del cubismo se haría patente en escritos como "Manifiesto del Ultra" (*Baleares*, Palma de Mallorca, Año V, No. 131, 15 de febrero 1921 recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 86-87), donde el grupo ultraísta propone una "estética activa de los prismas" que permita al poeta "imponer facetas insospechadas al universo" y así construir su propia visión subjetiva. Este multifacetismo de los prismas, opuesto a la "estética pasiva de los espejos", perdurará como una visión personal de Borges, conforme veremos más adelante. Aunque el cubismo literario no fue un movimiento que haya presentado un "frente de batalla" uniforme, ni una cohesión teórica, sí fue un aspecto que estuvo presente en muchas vanguardias a través de la reflexión en torno a los recursos formales de la expresión literaria. Estas teorizaciones provenían en gran parte del universo de las artes plásticas, aunque presentaban sus peculiaridades cuando se trasladaban al ámbito de la literatura. Lo mismo sucedió en el caso del expresionismo.

Al respecto, es significativo que más tarde Borges haya traducido el artículo "Cubismo, expresionismo, futurismo", de Herwarth Walden (*Proa*, 2a época, Buenos Aires, Año 1, No. 1, agosto 1924), donde el líder de la revista *Der Sturm* establece una serie de relaciones entre los tres movimientos, desde el punto de vista pictórico. Para Walden, el futurismo constituyó el paso del neo-impresionismo puntillista al expresionismo pues, si parte del objeto sin tomarlo como meta ni quererlo imitar, trastoca la experiencia individual en experiencia visual o le incorpora abstracciones conceptuales. En cambio, el expresionismo renuncia a la representación del mundo de las apariencias y considera la obra como un organismo autónomo cuyas partes están compuestas de diversas formas cromáticas que crean un ritmo obedeciendo a reglas intrínsecas. La emoción no está en la obra de arte, sino en la relación que establece con el espectador. El cubismo, concluye Walden, es la denominación francesa de la misma voluntad creativa que anima al expresionismo. Esta última afirmación se explica porque Walden identifica al cubismo francés con las teorías que Albert Gleizes y Jean Metzinger exponen en su libro *Du cubisme* (1912), donde la propuesta artística es superar la objetividad a través de un subjetivismo mentalista y no de corte emotivo o psicológico. Es decir, se busca el dinamismo vital de las formas en la mente. (Cf. Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 198). Es en este último sentido en el que se pueden entender las propuestas que Borges lanzó alrededor de la metáfora

⁵ Cf. Jorge Luis Borges, "España y los ultraístas", capítulo de *Autobiographical Notes*, trad. José Emilio Pacheco, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, octubre 1971, n. 10, pp. 2-4.

⁶ Cf. "Lettre Collective avec un texte d'écriture automatique" (primavera de 1920), redactado en el Café Colonial de Madrid y "Esquisse Critique" (principios de 1921), texto que iría a publicarse en la nonata revista *Daadaglobe*. Ambos documentos pertenecen a la Colección Tzara, Fondo Doucet de la Biblioteca Sainte Geneviève de París, y se reproducen en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 44-47.

conoció en Sevilla a Isaac del Vando Villar, director de la revista *Grecia*, en la cual publicó su primer poema y su primer ensayo sobre el ultraísmo. El grupo de jóvenes que se reunía alrededor de esta publicación había tenido como maestro a Rafael Cansinos-Asséns, a quien Borges conoció unos meses después, en Madrid. Este escritor español mantenía un cenáculo en el Café Colonial, el cual competía con el que Ramón Gómez de la Serna presidía en el café de Pombo, animando así la escena de la bohemia vanguardista madrileña. Borges frecuentó el grupo del Café Colonial, pues admiraba a Cansinos, políglota erudito que se le presentaba como el primer hombre de letras verdadero con el que tenía contacto. Además, congeniaba mejor con el estilo de sutil ironía del andaluz, que con el humor castellano, robusto y a veces grosero, de Gómez de la Serna.⁷ A lo largo de este trayecto, Borges publicó reseñas, artículos y ensayos sobre diversos temas; traducciones de poetas expresionistas⁸ y poemas propios. También mostró públicamente su adhesión al ultraísmo, firmando varios manifiestos y proclamas. Los foros que acogieron sus colaboraciones fueron principalmente las revistas españolas del circuito en el que se movió, entre las cuales se encontraban *Grecia*, *Ultra*, *Cervantes*, *Baleares*, *Horizonte*, *Tableros*, *Cosmópolis* y *Reflector*.

Cuando Borges regresó a Buenos Aires, participó en el lanzamiento del periódico mural *Prisma*, en diciembre de 1921; en éste firmó, junto con Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza y Guillermo Juan, un desplegado de principios ultraístas. Sin embargo, en la correspondencia que sostuvo con su amigo mallorquín, Jacobo Sureda, entre 1921 y 1922, comienzan a sentirse cambios más firmes que la simple actitud escéptica mencionada al inicio. Ésta había obedecido tanto a la precoz lucidez de Borges respecto a su condición de aprendiz que, en pleno desarrollo, busca su renovación personal sin considerarse infalible, como a la ambigua actitud que hábilmente percibía en Cansinos acerca del valor relativo de las "innovadoras" actividades ultraístas. En España, Borges había aprendido a llevar una vida literaria pública y le complacía el dinamismo que acompañaba las frecuentes confrontaciones propiciadas por el espíritu de vanguardia.⁹ Sin embargo, esta situación ya

⁷ Cf. Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, pp. 145 y 147.

⁸ Las principales traducciones y reseñas de autores expresionistas en lengua alemana se encuentran reunidas en: Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*: "Antología expresionista", pp. 61-69; "Lírica expresionista: Wilhelm Klemm", 72-75; y "Horizontes: *Die Aktions-Lyric (1914-1916)*", 105-107.

⁹ En carta a su amigo Maurice Abramowicz, Borges muestra escepticismo ante el espíritu de secta cultivado por las vanguardias. "Tienes razón al execrar los cenáculos. En la práctica, ultraísmo=pataleo para el cerebro. La idiotéz estilizada". A lo anterior, Irma Zángara agrega: "De todos modos le divertían esos juegos aparentemente bélicos que surgían del intercambio público de ideas entre los distintos grupos literarios" (Cf. Irma Zángara, *op. cit.*, p. 412). El entusiasmo de Borges por los mecanismos de confrontación vanguardistas se confirma en otra carta a Abramowicz, donde anuncia que está escribiendo un "Manifiesto sintético" del grupo ultraísta --el cual aparecería en la revista mallorquina *Baleares* el 15 de febrero de 1921-- y comenta: "Esta jugada me divierte!"

había comenzado a impacientarle. Para entonces, Borges también se encontraba preparando *Fervor de Buenos Aires*, poemario en el cual los rastros ultraístas se encuentran casi totalmente erradicados o, mejor dicho, suplantados por un "criollismo" temático que se sustenta en una composición de filiación clásica. No en balde, en una actitud conciliadora de esta transición, le comenta a Sureda: "¿Sabes que Quevedo fue un formidable ultraísta?".¹⁰

Después de que *Prisma* desapareció a mediados de 1922, el grupo ultraísta decidió formar otro foro que fue la revista *Proa*. La primera época, que va de 1922 a 1924, será comentada por Borges como una etapa de agudo rompimiento, desorden y caos. Ya para la segunda fase, se buscará la armonía y construcción,¹¹ sin que por ello dejen de existir las guerras literarias como la que se dio entre las corrientes de Boedo y Florida.¹² En 1924, Borges viaja a España y, para entonces, ya estará totalmente asordinado en él el espíritu de secta de las vanguardias combativas. Para 1932, Borges ya habla de "el ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome", por lo que, agrega Anderson Imbert, "ya no supimos cuándo se le había muerto".¹³ Lo que podemos afirmar es que, ciertamente, este fantasma lo rondaba con dos aspectos: las inquietudes alrededor de la metáfora y la simpatía por los temas y las formas "literarias" de la ciencia.

El afán teorizador

Como he señalado anteriormente, uno de los rasgos sobresalientes de las vanguardias fue su afán teorizador. El ultraísmo no dejó de cultivar este aspecto, y Borges fue precisamente uno de sus principales promotores. En la sección "Teorías" del capítulo de la *Historia de las literaturas de vanguardia* dedicado al ultraísmo, Guillermo de Torre señala a Jorge Luis Borges como "el único que, en aquellas calendas, junto con Eugenio Montes y conmigo,

¹⁰ Carlos Meneses, *Cartas de juventud de J. L. Borges (1921.1922)*, p. 60. (Carta fechada el 22 de junio de 1921).

¹¹ Cf. Jorge Luis Borges et alía, "Proa" en *Proa* 2a época, Buenos Aires, Año 1, No 1, agosto de 1924, en *Textos recobrados*, pp. 187-191.

¹² Al respecto, comenta Borges: "En 1924 me vinculé a dos grupos literarios. Uno, cuyo recuerdo todavía disfruto, era el de Güiraldes [...] El otro grupo, al que lamento haberme vinculado, era el de la revista *Martín Fierro* [...] Me disgustaba la posición de *Martín Fierro*, que era la idea francesa de que la literatura es continuamente renovada --de que Adán vuelva a nacer cada mañana-- y también la idea de que, como París tenía grupitos literarios que se alimentaban de la publicidad y la intriga, nosotros debíamos estar al día y hacer lo mismo. Un resultado de esto fue que en Buenos Aires se cocinó una falsa rivalidad literaria entre Florida y Boedo..." ("Autobiografía", 1970, en Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, p. 173).

¹³ Cf. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, p. 284.

había intentado dar un asidero teórico al ultraísmo".¹⁴ Esta inquietud se despertó en Borges tanto a raíz de su participación en el grupo ultraísta como debido a su previo entusiasmo por los poetas expresionistas.

Antes de que Borges llegara a España, los paralelos entre el campo científico y el literario ya habían aparecido en los textos ultraístas. El manifiesto con el que se inauguró el movimiento dice: "Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político".¹⁵ Este imperativo de seguir al pensamiento científico en su capacidad de renovación es un rasgo de las poéticas de vanguardia que suscribieron la euforia del progreso. Como mencioné en el primer capítulo, la teoría poética del creacionismo elaborada por Vicente Huidobro es un buen ejemplo del desarrollo de este tipo de propuestas teóricas en América Latina. Sin embargo, su importancia no se restringe al papel precursor que tuvo en este ámbito, sino que va más allá, pues fue precisamente el paso de Huidobro por Madrid, durante el verano de 1918, el que propició de alguna manera el surgimiento del ultraísmo. La voluntad teorizadora que, según De Torre, Borges y él cultivaron, es, sin duda, tributaria de este incidente.¹⁶

Por otra parte, como señala Gloria Videla, Borges introdujo una "vertiente expresionista" en el ultraísmo español¹⁷ que, aunque jugó un papel pequeño dentro de su ecléctica conformación, para el joven escritor fue un ejercicio fundamental que se avino armoniosamente con el espíritu moderno y progresista de su afán teorizador. Pero, ¿en qué

¹⁴ Guillermo de Torre, *op. cit.* p. 216. Más tarde, en "Presencia americana en el ultraísmo español", Gloria Videla señala esta actividad teorizadora de Borges como parte del importante papel que desempeñó en ese episodio de la poesía española, al lado de Vicente Huidobro, y como una fase preliminar a su regreso a un Buenos Aires no cosmopolita y dinámico sino de dulces calles de arrabal, estremecidas de árboles y ocasos (*Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, diciembre, 1961, No. 3, Instituto de Literaturas Modernas, Buenos Aires, pp 7-26).

¹⁵ Este manifiesto apareció en la prensa de Madrid en otoño de 1918 y fue reproducido en *Grecia*, num. XI, año II, Sevilla, 15 de marzo de 1919. Texto citado en Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, p. 33.

¹⁶ De hecho, existió toda una polémica al respecto. Huidobro llegó a decir que el ultraísmo era un creacionismo degenerado, mientras que Cansinos Asséns, De Torre y otros ultraístas, si bien reconocieron que el paso de Huidobro por Madrid fue fundamental en la génesis del ultraísmo, siempre defendieron su independencia. Uno de sus argumentos fue que el creacionismo era un dogma y un modo de escritura mientras que el ultraísmo no lo era, dada su "apertura", su siempre "ultra", es decir, el ultraísmo enfatizaba su carácter de actitud y no de programa. Esta pugna explica el por qué, en la refundición que De Torre hizo de sus *Literaturas europeas de vanguardia*, este crítico español se muestra partidario de denunciar la posición de Huidobro como "arrogante" frente a Reverdy, mostrándose un tanto "eurófilo", antes que simpático de un americanismo (Cf. Gloria Videla, "Presencia americana en el ultraísmo español", p. 7-11).

La huella del chileno también está presente en la formación inicial de Borges. En una carta a Sureda, comenta que envía "dos poemas creacionistas" (Cf. Irma Zángara, *op. cit.*, p. 403). Sin embargo, más tarde también se sacude la sombra de Huidobro pues le comenta a Sureda (carta desde Buenos Aires, 25 de julio de 1922) que publicaron un artículo suyo contra Huidobro en *Ultra* (Cf. Carlos Meneses, *op. cit.*, p. 77).

¹⁷ Cf. Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, pp. 98-101

consiste esta vertiente expresionista? Para contestar a esta pregunta, veamos antes lo que Borges propone en estos textos juveniles.

El primer escrito de corte teórico que Borges publicó fue "Al margen de la moderna estética", el cual se inicia con la confrontación entre la "limpiez y la armonía" --valores estéticos considerados actuales-- y la "claridad y la euritmia" --valores bajo los cuales, según Borges, la crítica había sacrificado las modernas tendencias surgidas en varios países de Europa. Después de este preámbulo que muestra la necesidad de renovación, Borges denuncia que la crítica no ha advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse por el espíritu, por el nuevo ángulo de visión que la distingue.¹⁸ En seguida, apoyándose en "la concepción dinámica del kosmos que proclamara Spencer",¹⁹ sustenta una visión de la vida "como un proteico devenir, como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y goces", la cual contrasta con la idea estática en la que se basaron el cristianismo y el paganismo.²⁰ Hasta aquí, Borges no hace más que refundir los lugares comunes de la vanguardia sobre el dinamismo y la necesidad de renovación y apuntar algunos de los aspectos que presenta como específicos del ultraísmo y que tienen relación con su concepción del expresionismo, asunto, este último, sobre el que volveré más adelante. Sin embargo, el punto culminante del texto, en cuanto a su relación con el discurso científico, es el paralelo siguiente:

El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace a cada segundo.²¹

¹⁸ Cf. Jorge Luis Borges. "Al margen de la moderna estética", en *Grecia*, Sevilla, Año 3 No. 39, 31 de enero de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 30-31.

¹⁹ Herbert Spencer. en su artículo *El progreso, su ley y su causa* (1857), explica este fenómeno como un hecho universal y cósmico: "Tanto si se trata del desarrollo de la tierra, del desarrollo de la vida en su superficie, del desarrollo de la sociedad, como del gobierno, de la industria, del comercio, del lenguaje, de la literatura, de la ciencia, del arte, siempre en el fondo de todo progreso hay la misma evolución que va de lo simple a lo complejo, a través de diferenciaciones sucesivas. Desde los más antiguos cambios cósmicos de que quedan restos hasta los últimos resultados de la civilización veremos que la transformación de lo homogéneo en heterogéneo es la misma esencia del progreso". En el mismo artículo, considera que el progreso cósmico no revela la realidad sino que la mantiene velada, por lo cual ésta tiene un carácter divino y, por ello, religioso (*Apud*. Nicola Abtagnano, *Historia de la filosofía*, p. 285.). Los subrayados son míos

²⁰ Cf. Jorge Luis Borges, "Al margen de la moderna estética", en *Grecia*, Sevilla, Año 3 No. 39, 31 de enero de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 30-31. El subrayado es mío

²¹ Cf. *Idem*.

La comparación que Borges lleva a cabo trasladando el transformismo²² a la literatura recuerda, en primer lugar, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890), de Ferdinand Brunetière, pero también el "Non serviam" (1914) de Vicente Huidobro, donde el poeta chileno afirma que su rebeldía ante la madre naturaleza es "el resultado de toda una evolución".²³ La presencia de Huidobro en el texto también se confirma por la referencia al creacionismo y a sus metáforas, mención que, a la vez, adquiere otro sentido. El contexto evocado por la trasposición del transformismo a la literatura dispara resonancias que van del creacionismo literario de Huidobro al creacionismo biológico, el cual estuvo presente durante el nacimiento de las ideas darwinianas de la evolución.²⁴ De esta manera, Borges establece un puente que comunica la dinámica del universo de la literatura con el de la biología, aprovechando el prestigio del discurso de la ciencia para legitimar su propuesta literaria.

Un poco después de "Al margen de la moderna estética", Borges comenzó a publicar sus reseñas, traducciones y comentarios sobre los poetas expresionistas. Así, en "Lírica expresionista: síntesis", describe este *ismo* de la siguiente manera:

Si quisiéramos definirlo --y no ignoro lo carcelarias que suelen ser las definiciones-- diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre la madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual.²⁵

²² El naturalista francés Juan Bautista Lamarck (1744-1829) fue el primero que propuso en forma científica la doctrina del transformismo biológico. En su *Filosofía zoológica* (1809) y en su *Historia natural de los animales invertebrados* (1815-1822), enunciaba cuatro leyes: 1) la vida, por su propia fuerza, tiende continuamente a acrecentar el volumen de todo cuerpo que la posee y a extender sus partes; 2) la producción de un nuevo órgano en un cuerpo animal es la expresión del advenimiento de una nueva necesidad; 3) el desarrollo de los órganos y su fuerza está en razón directa al uso; 4) todo lo adquirido, perdido o cambiado se transmite por la generación a otros individuos. Cuvier (1769-1832) era su opositor, por lo que no se le prestó mucha atención. Para Cuvier, fundador de la paleontología, la extinción de las especies fosilizadas era atribuible a catástrofes, dando ocasión a Dios de crear otras nuevas. El transformismo biológico no pudo afirmarse hasta que se eliminó la teoría de las catástrofes, gracias al geólogo Carlos Lyell (1797-1875) quien, en sus *Principios de geología* (1833), expuso que el estado actual de la tierra no se debía a cataclismos sino a la acción gradual, lenta e insensible de las mismas causas que continúan actuando bajo nuestros ojos. De ahí partió Darwin (1809-1882) para producir su revolucionario *El origen de las especies* (1859).

²³ Vicente Huidobro, "Non serviam" (1914) en Hugo Verani, *op. cit.*, p. 203

²⁴ Dice José Sarukhán: "El creacionismo, es decir, la corriente de pensamiento religioso que sostiene que el universo, en el que se incluye a nuestro planeta y los seres que lo habitamos, fue creado por un acto especial divino, representó, por siglos, la única explicación válida y aceptada para la civilización judeocristiana, acerca de la vida en la Tierra" (José Sarukhán, *Las musas de Darwin*, p. 24).

²⁵ Jorge Luis Borges, "Lírica expresionista: síntesis" en *Grecia*, Madrid, Año 3, No. 47, 1 de agosto de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 52

La voluntad de apertura del "ultra", su "siempre ir más allá" --rasgo invocado como distintivo del movimiento español para combatir, principalmente, la acusación de Huidobro de que se trataba de un "creacionismo degenerado"--, está presente en el estilo condicional y, consiguientemente, dubitativo de la definición.²⁶ Borges defiende la intuición, como lo hicieron los expresionistas --según apuntan Richard Samuel y R. Hinton Thomas--, siguiendo las ideas filosóficas de Bergson. En *L'Évolution Créatrice* (1907), este pensador francés señalaba el fracaso del abordaje de los problemas existenciales más importantes por la vía del razonamiento analítico y propugnaba el uso de la intuición como un tipo de asimilación intelectual a través de la cual se penetra en la esencia de los objetos para conocerlos en su intimidad.²⁷ Desde luego, este intuicionismo convivió con el deseo de imitación de los esquemas de argumentación de la ciencia. La contradicción es sólo aparente, pues, como se ha señalado en páginas anteriores, la actitud de los escritores de vanguardia hacia la ciencia es ambivalente.

La necesidad de elevarse sobre la realidad, lo sensorial y lo emotivo, para alcanzar un más allá espiritual, obedece al clima de desesperanza instaurado por la Primera Guerra Mundial, el cual, unido al pensamiento antirracionalista, tenía como salida la búsqueda de la fraternidad universal y el énfasis en los aspectos de la existencia que podían superar esta situación. Borges apunta:

Ante el derrumbamiento de un mundo, el occidentalismo con sus corolarios púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad. Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda.²⁸

Así, el ambiente asfixiante en el que Borges sitúa la poesía de los autores expresionistas también se refleja en el hecho de que una definición sea sentida como "carcelaria". En otros términos, el pensamiento analítico se percibe como opresivo, estorba al espíritu ecuménico

²⁶ La polémica entre Guillermo de Torre y Vicente Huidobro sobre este tema se extendió hasta 1924. Linda S. Maier recoge las referencias de los artículos que publicó De Torre en *Borges and the European Avant-Garde*, pp. 25-26. Véase también la nota 16.

²⁷ Cf. Richard Samuel y R. Hinton Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and Theatre*, Philadelphia: Albert Safer, 1971, p. 124, citado por Naomi Lindstrom, *Literary Expressionism in Argentina: The Presentation of Incoherence*, p. 18. Los autores afirman que *L'Évolution Créatrice* (1907) fue una obra muy leída en Alemania para apoyar el escepticismo y la desilusión ante el pensamiento racional.

²⁸ Jorge Luis Borges. "Lírica expresionista: síntesis" en *Grecia*. Madrid. Año 3. No. 47, 1 de agosto de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 52.

del expresionismo, motivado por la guerra, pero también a la actitud de apertura y renovación literarias del ultraísmo, la cual obedece a causas de índole distinta.²⁹ En este sentido, el "ultra" que proponía Borges, con sus antecedentes expresionistas, tenía un tono diferente del "ultra" de sus compañeros españoles, que buscaban más una superación constante de los cánones literarios --centrada en los recursos de la expresión-- que una indagación de corte existencial y filosófico. De esta manera, tenemos, por un lado, la actitud eufórica ante el progreso de los ultraístas y, por otro, el desencanto de los expresionistas. Borges no se comprometió con ninguno de estos extremos, sino que asimiló los aspectos que le interesaron de cada uno. De la postura ultraísta adoptó la idea de que era posible emprender una renovación literaria, un avance evolutivo, a partir de una reflexión teórica sobre los recursos poéticos, tal como lo había hecho Huidobro. De las propuestas expresionistas, privilegió la idea de que la literatura debería poner al hombre en contacto con una "ultra-realidad". De esta manera, Borges fusionó ambas vertientes y las ofreció como programa del grupo español: "Nosotros no queremos reflejar la realidad tangible. Nos elevamos sobre ella hacia otra realidad del espíritu, siempre evolucionando."³⁰ También por eso, apunta Gloria Videla, los poemas que Borges escribió en aquella época se distinguen de los de sus compañeros ultraístas, por una emoción contenida por la reflexión. Tienen unidad, sentido constructivo, y no son meros collares de imágenes.³¹

Más adelante, en "Lírica expresionista: Wilhelm Klemm", Borges introdujo la idea de los prismas al afirmar que Klemm es "el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde atraviesan tiempo y espacio".³² Esta idea será fundamental en varios poemas y manifiestos posteriores. En principio, el grupo ultraísta la incluyó en el

²⁹ El espíritu de apertura y renovación que, con una actitud de recelo hacia el pensamiento analítico, cultivaron los ultraístas, también puede tener un trasfondo dadaísta muy claro en frases que llevan su impronta como "Nuestro credo audaz y consciente es no tener credo" (Cf. "Manifiesto del ultra", *Baleares*, Palma, Año V, No. 131, 15 de febrero de 1921).

³⁰ Jorge Luis Borges, "Réplica" en *Última Hora*, Palma, 19 de octubre de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 70-71. Este pequeño texto es una respuesta al periodista Elviro Sanz que forma parte de las polémicas suscitadas por el ultraísmo.

³¹ Cf. Gloria Videla, "Presencia americana en el ultraísmo español", p. 21.

³² "Lírica expresionista: Wilhelm Klemm" en *Grecia*, Madrid, Año 3, No. 50, 1 de noviembre de 1920, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 72. Con este último número de *Grecia* también se distribuyó el "Manifiesto vertical" de Guillermo de Torre, el cual fue reseñado por Borges con una fina ironía que confesó por carta a su amigo Jacobo Sureda. La discordancia con la poesía de De Torre se hará más incisiva cuando, a propósito del poemario *Hélices* de De Torre, le comente a Sureda: "Ya te imaginarás la numerosidad de cachivaches: aviones, rieles, trolleys, hidroplanos, arcoiris, ascensores, signos del Zodíaco, semáforos..." (De Madrid a St. Blasien, primer semestre 1923, carta recogida por Carlos Meneses, *op cit*, p. 80).

"Manifiesto del Ultra" para proponer la existencia de una "estética activa de los prismas" que permitiera al poeta "imponer facetas insospechadas al universo" y así construir su propia visión subjetiva.³³ Este multifacetismo de los prismas, opuesto a la "estética pasiva de los espejos" --al igual que en el caso de Klemm-- combatiría la visión del arte como "copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo" y lograría superar "la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo [y] los azules crepúsculos que fueron banderas líricas de los poetas del novecientos" para forjar una visión personal "más allá de las cárceles espaciales y temporales".³⁴ La diferencia entre el texto dedicado a Klemm y el "Manifiesto del Ultra" se encuentra en que, mientras el primero tiene un tono más cósmico, el segundo enfatiza una propuesta estética operativa. De hecho, más adelante se aclara que la poesía ultraísta posee las mismas características que la poesía secular --cadencia, musicalidad, sensibilidad, sentimentalidad, ternura, visualidad y un poco más de imaginación--, pero modifica la modalidad estructural, pues afirma: "Lo que sí renovamos son los medios de expresión".³⁵ La propuesta es muy sencilla, dentro de los cánones de la vanguardia fascinada con las innovaciones tecnológicas: "Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas".³⁶ Cuando se habla del lenguaje telegráfico de las vanguardias, frecuentemente se olvida el impacto que tuvo el entonces novedoso medio en el imaginario de la época y en la práctica de la elaboración y envío de mensajes interpersonales.

En "Anatomía de mi 'Ultra'", Borges asume una postura personal ya desde el título y toma las riendas de la teorización.³⁷ Al inicio, manifiesta su convicción de que sí, para el crítico, la estética es un conjunto de argumentos elaborados *a posteriori* con miras a legitimar un juicio intuitivo, para el artista adquiere formas diversas que se dan entre dos polos: el impresionista, en que el individuo se abandona al ambiente, y el expresionista, en el cual el ambiente es el instrumento del individuo. En seguida, regresa sobre la teoría de las dos estéticas, la activa de los prismas y la pasiva de los espejos.³⁸ Dice que ambas

³³ Cf. Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, "Manifiesto del Ultra" en *Baleares*, Palma de Mallorca. Año V, No. 131, 15 de febrero 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p.86.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 87

³⁶ *Ibid.*, p. 87

³⁷ Jorge Luis Borges, "Anatomía de mi 'Ultra'" en *Ultra*, Madrid. Año 1, No. 11, 20 de mayo de 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 72

³⁸ El periódico mural ultraísta que Borges encabezó en Buenos Aires también llevaba el nombre de *Prisma*. El carácter personal que la idea del prisma tuvo para Borges se confirma en una carta del 29 de mayo de 1922 que le dirigió a Jacobo Sureda. En ella, utiliza una metáfora del universo de la óptica: "Con lo de *Prisma* quiero indicar algo así como un trastocamiento de la realidad, comparable a la descomposición de la luz el

pueden existir juntas, e identifica a la primera con el expresionismo y a la segunda con el futurismo que, pasivamente exalta "la objetividad cinética de nuestro siglo". Más adelante, Borges expresa las intenciones de sus esfuerzos líricos. Según su punto de vista, hasta el momento la costumbre de los poetas siempre había sido ejecutar una reversión del proceso emotivo operado en la conciencia, es decir, volver de la emoción a la sensación y de ésta a los agentes que la causaron. Al contrario de lo anterior, Borges se propone buscar "la *sensación en sí*", es decir, un arte que traduzca la emoción desnuda depurada de los datos que la preceden.³⁹ Para ello, dice contar con los dos medios imprescindibles de toda poesía:

El ritmo: no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado.

La metáfora: esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos --espirituales-- el camino más breve.⁴⁰

La articulación de las ideas estéticas de Borges adquiere una mayor cohesión en este breve escrito. La curiosa definición de corte geométrico que hace de la metáfora es una buena muestra de la búsqueda de una precisión, un prestigio y una concisión científicos. A partir de entonces, sus reflexiones teóricas se irán centrando gradualmente sobre la metáfora como instrumento de la poesía. El primer ejemplo de este trayecto --y el más contundente desde el punto de vista del presente trabajo-- se dio en el artículo "La metáfora". En él, Borges abre su análisis con una brillante y precursora observación:

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.⁴¹

Esta aguda afirmación tiene un significado filosófico muy importante en el ejercicio teórico que Borges había emprendido. Si en un principio el discurso científico había servido para legitimar sus reflexiones, ahora la relación de fuerzas se invierte, pues Borges va a demostrar que la metáfora es condición indispensable para el pensamiento científico. Como

atravesar un prisma de cristal..." (Carlos Meneses, *Cartas de juventud de J. L. Borges (1921-1922)*, p. 70). El subrayado es mío.

³⁹ Cf. Jorge Luis Borges, "Anatomía de mi 'Ultra'" en *Ultra*, Madrid, Año 1, No. 11, 20 de mayo de 1921, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, p. 72.

⁴⁰ Jorge Luis Borges, "Anatomía de mi 'Ultra'" en *Ultra*, Madrid, Año 1, No. 11, 20 de mayo de 1921, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, p. 72.

⁴¹ Jorge Luis Borges, "La metáfora" en *Cosmópolis*, Madrid, No. 35, noviembre de 1921, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, p. 114.

señala más adelante, el problema es una cuestión, en principio, de nomenclatura (como el hecho de rotular cantidades x , y o z , en álgebra) y, en seguida, procede a dar un ejemplo:

La luz --la sensación lumínica, verbigracia-- es algo definitivamente demarcable de las vibraciones en que la traduce la óptica. Estas vibraciones no constituyen la realidad de la luz. ¿Cómo creer, además, que una cosa pueda ser la realidad de otra. o que haya sensaciones trastocables --definitivamente-- en otras sensaciones?⁴²

La interrogante de Borges coincide con su búsqueda de "la sensación en sí", y su intención consiste en relativizar la hegemonía de la ciencia como modelo epistemológico. La "realidad objetiva", representada por el discurso científico, es nivelada con la "realidad espiritual" defendida por los expresionistas. La idea del prisma se mantiene presente, pues el objeto que la conciencia examina puede adquirir múltiples formas dependiendo de los aspectos que elija considerar. Borges da como ejemplo la luna que, para el geómetra, es una cantidad extensa en tres dimensiones y, para el físico, un sólido identificable con un acervo de átomos, a su vez, fragmentables en electricidad. Ambas descripciones, según Borges, son tan metafóricas como aquella que hace Nietzsche cuando se refiere al mismo cuerpo celeste como un gato que anda por los tejados. Las tres, en conjunto, constituyen diversos "mitos": mito geométral, mito físico y mito lírico. Considerar así a la metáfora le devuelve el carácter religioso y demiúrgico que tuvo en sus principios y en esto, aclara Borges, el creacionismo --al menos en teoría, agrega-- se justifica plenamente.

A partir de ese momento, Borges emprende un análisis y una clasificación de diversas metáforas de acuerdo a las sensaciones que vehiculan (visuales, auditivas, olfatorias, táctiles), su relación con la memoria, los tipos de traslados que realizan (por ejemplo, el llevar sensaciones oculares al terreno auditivo), y otros procesos más complejos como la materialización de conceptos y la adjetivación antitética. La conclusión a la que llega el autor es la siguiente: "He analizado ya bastantes metáforas para hacer posible, y hasta casi segura, la suposición de que en su gran mayoría cada una de ellas es referible a una fórmula general, de la cual pueden inferirse, a su vez, pluralizados ejemplos".⁴³ Un dato importante en este desarrollo final de "La metáfora" es que Borges se documentó científicamente para llevarlo a cabo. Cita estudios como *Inquiry into Human Faculty and its Development*, de Francis Galton, de donde toma datos para referirse al fenómeno de la

⁴² *Idem*. En este escrito hay marcadas resonancias del *Esbozo de una teoría de los colores* (1810-1820) de Goethe, como la insistencia en subrayar el carácter sensorial de la luz y su negativa a aceptar que su realidad se reduzca a vibraciones.

⁴³ *Ibid.* p. 119.

audición colorativa, o *Degeneración* de Max Nordau (entonces considerado ciencia), de donde recoge una referencia a un tal Abel acerca de teorías sobre los inicios del lenguaje.

Las reflexiones de Borges en torno a los medios de expresión continuaron en textos que pertenecen ya al ultraísmo argentino. En "Proclama", el filósofo es definido como un "barajador" que, en vez de cartas, manipula "palabras estupendas". Así, la reticencia ante las explicaciones reduccionistas de la realidad --como la que pudiera afirmar que "lo único verdadero son los átomos o la energía", repitiendo lo que Borges anteriormente había llamado "mito físico"-- continúa presente.⁴⁴ Un poco después, en "Ultraísmo", el autor repasa las propuestas acerca de la "nueva estética" --con el habitual imperativo de renovación y la insistencia en su originalidad-- y presenta, como programa resumido, una serie de "principios":

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.⁴⁵

La enumeración de estos principios puede parecer una versión ultraísta del "Manifiesto técnico de la literatura futurista".⁴⁶ En ese caso, Borges estaría cumpliendo con el rito de la vanguardia de ofrecer un recetario para escribir poemas, sin importar que se cumpla o no. Sin embargo, Borges ya había rechazado rotundamente estos procedimientos. En "Proclama", había denunciado a aquellos que construyen una estética --un andamiaje literario-- para preparar situaciones y empalmar imágenes entorpeciendo y haciendo enfadoso lo que debería ser ágil y juguetón: "Idiotéz que les hace urdir un soneto para colocar una línea, i [sic] decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones".⁴⁷ En realidad, esta enumeración es un resumen de uno de los principales valores que Borges comienza a poner en práctica: la economía de los recursos literarios.

⁴⁴ Cf. Jorge Luis Borges, "Proclama" en *Prisma*, Buenos Aires, No. 1, nov-dic, 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 122-124.

⁴⁵ Cf. Jorge Luis Borges, "Ultraísmo" en *Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, No. 151, diciembre de 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 128.

⁴⁶ Cf. F. T. Marinetti, *Manifiesto técnico da literatura futurista*, en Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, pp. 90 y 91. De Torre glosa y comenta los postulados del "Manifiesto técnico de la literatura futurista" (Cf. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Tomo I, pp. 106 a 109).

⁴⁷ Cf. Jorge Luis Borges, "Proclama" en *Prisma*, Buenos Aires, No. 1, nov-dic, 1921, recogido en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 122-124.

La importancia que Borges dio a los escritos de corte reflexivo-teórico, alrededor de la metáfora y de otros elementos involucrados en el proceso de la composición literaria, se hace patente también en varios textos subsecuentes --que en ocasiones son desarrollo o refundición de ideas o textos anteriores--, los cuales aparecieron en sus primeros libros. *Inquisiciones* (1925) incluyó "Después de las imágenes" y "Examen de metáforas". En el primero, Borges explica que la metáfora, al vincular cosas lejanas, rompe la doble rigidez que tiene un polo en el creyente --para quien las cosas son realización del verbo de Dios-- y otro polo, en el positivista --para quien son "fatalidades de un engranaje".⁴⁸ En el segundo, analiza el papel de las metáforas en la lírica popular y da ejemplos de varios procedimientos de metafóricación en la poesía, refrendando la idea de que es posible referirlos a una "fórmula general".⁴⁹

"El idioma infinito", "Palabrería para versos", "La adjetivación" y "Milton y la condenación de la rima" aparecieron en *El tamaño de mi esperanza* (1926).⁵⁰ Los dos primeros son meditaciones orientadas a despertar en el escritor la conciencia del idioma. En ellos, se comparan diferentes aspectos de la lengua que van de consideraciones generales --como el carácter inventivo de ésta y el papel filosófico que juegan el sustantivo y el adjetivo dentro de ella-- hasta procedimientos como la composición de palabras o cuestiones lexicológicas. En los dos últimos, Borges se extiende sobre la adecuada utilización, tanto del adjetivo como de la rima, y ofrece múltiples ejemplos.

Como mencionaba anteriormente, Borges controló el posible desbordamiento de la metáfora en sus poemas, gracias a su convicción de que ésta debería poner al hombre en contacto con la "ultra-realidad". En el prólogo "A quien leyere", que apareció en *Fervor de Buenos Aires* (1923), anuncia que desea despertar, en la ciudad argentina, antes que añoranzas por lo venidero o por lo pasado, una sensación semejante a la que experimentaban los latinos, quienes, al atravesar un soto, decían "Numen Inest", es decir, "aquí se oculta la divinidad". Por eso afirma que se niega a ser "abrilantador de endebleses" que maneje "baratijas vistosas" y que prefiere una lírica "hecha de aventuras

⁴⁸ Cf. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, pp. 29-32.

⁴⁹ Cf. Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, pp. 71-81. "Examen de metáforas" es una ampliación y refundición de "La metáfora", por lo que es posible encontrar fragmentos repetidos. Borges no eliminó la idea de la posibilidad de encontrar esta "fórmula general" e incluso llega a proponer un paralelo interesante: "Ninguna prohibición intelectual nos veda creer que allende nuestro lenguaje podrán surgir otros distintos que habrán de correlacionarse con el como el álgebra con la aritmética y las geometrías no-euclidianas con la matemática antigua".

⁵⁰ Jorge Luis Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 37-42, 43-49, 50-58, y 115-122.

espirituales". Borges concluye: "Siempre fui novelero de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas antes lo eficaz que lo insólito".⁵¹

Esta convicción estética hizo que Borges mudara su enfoque acerca de las posibilidades demiúrgicas de la metáfora. Por eso, al lado de una crítica bastante irónica del libro *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre,⁵² Borges incluye un elogioso anuncio de la inédita novela *El recién venido*, de Macedonio Fernández, en el que confiesa:

Hoy me interesan los teje manejes mediante los cuales puede trastocarse novelescamente la vida. En la urdimbre fantástica que continuándola de Poe practican diestramente Wells y los arrabales de Wells, la cotidianería del vivir es exacta y la alucinación alcánzase introduciendo una contingencia absurda cualquiera que después --devanada con la flexible precisión de una fórmula-- basta para dar en tierra con la rigidez anterior.⁵³

La observación tiene un gran significado en el camino que habían seguido las reflexiones teóricas de Borges, pues indica que el autor comienza a dar preferencia a esta especie de "metáfora narrativa" por sobre aquella que permanece a nivel meramente verbal. La "ultra-realidad" que, según Borges, los expresionistas se proponían mostrar, podía ser alcanzada también a través de la adecuada "urdimbre" narrativa. El contacto que Borges había tenido con Macedonio Fernández lo había entusiasmado profundamente. De él ya había dicho: "Es lícito suponer que durante unos cuantos siglos los venideros psicólogos, metafísicos y urdidores de estética se ocuparán en redescubrir las genialidades que él ya encontró, limó, aquilató y silenció a la postre..."⁵⁴ El tema macedoniano que más le llamó la atención fue el de la "superstición del yo", a través de la cual llegó a profetizar la desaparición de la novela.⁵⁵ Borges entró en contacto nuevamente con la filosofía psicologista y sensualista de Hume y Berkeley, que ya le había enseñado su padre,⁵⁶ y esbozó una estética en "La nadería

⁵¹ Cf. Jorge Luis Borges, "A quien leyere" en *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923., [Edición del autor], recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, pp. 162-164.

⁵² La nota dice: "Apiña un increíble acopio de imágenes en la estrechez de una frase sola y las deja luchando juntas con esa silenciosa vehemencia de las enredaderas y malezas que inquietan una selva [. . .] En conjunto *Hélices* me parece una bella calaverada retórica".

⁵³ Jorge Luis Borges, "Anotaciones" en *Proa*, Primera época, Buenos Aires, Año 1, No. 3, julio 1923, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, p. 175.

⁵⁴ Jorge Luis Borges, "La lírica argentina contemporánea" en *Cosmópolis*, Madrid, No. 36, diciembre 1921, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, p. 133

⁵⁵ Cf. Jorge Luis Borges, "Proclama" en *Prisma*, Buenos Aires, No. 1, nov-dic, 1921, recogido en *Textos recuperados (1919-1929)*, pp. 122-124. Las líneas que anuncian este tema dicen: "Desde ya puede asegurarse que la novela esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con al epopeya i [sic] otras categorías dilatadas".

⁵⁶ Cf. Richard Burgin, *Conversaciones con Borges*, pp. 33-34. El padre de Borges era abogado y también profesor de psicología. El ejemplo de la memoria como un conjunto de monedas que se van a apilando sobre

de la personalidad".⁵⁷ Esto sería el preámbulo de su estética de la lectura, cuyo ejemplo más conocido es el texto "Pierre Menard autor del Quijote".

Si bien Linda Maier considera que la supervivencia del ultraísmo en la obra de Borges se encuentra en el apego al género menor, a los *hoaxes* o infundios, y en el cultivo de una frugalidad que llega a predecir la desaparición de la novela,⁵⁸ habría que agregar que también se da en su pasión por los escritos reflexivos y teóricos que le pudieran permitir invitar al lector a asomarse a la "ultra-realidad" anunciada por el expresionismo. Esta pasión por la teoría, una vez cumplida su tarea de guiar al escritor para situarse más allá de la metáfora verbal en la metáfora narrativa y la metafísica, se convirtió en lo que Julián Alberto Pérez llama los "géneros científicos". Es decir, todos aquellos textos que, con un propósito casi siempre satírico o paródico, están revestidos de las formas del discurso científico, como el esbozo de sistemas de ideas, las clasificaciones y los resúmenes que pretenden una coherencia lógica.⁵⁹ Habría que agregar que la presencia del discurso científico no sólo se da en los géneros sino también en temas que, si bien tuvieron su origen en la filosofía o en la ciencia, se prestaron a recibir transformaciones que los convirtieron en fuentes para la fantasía literaria. Este es el caso del tema de la cuarta dimensión, que desarrollaré en los siguientes apartados.

Explicación y breve historia de la Cuarta Dimensión

¿Qué es la cuarta dimensión? Existen dos familias de respuestas posibles a esta interrogante. La primera es la que se limita a definirla como una abstracción del mundo de las matemáticas. La palabra dimensión viene de *mensurare*, medir, y en este sentido, la cuarta dimensión es simplemente una variable más en el universo de la abstracción matemática. La segunda respuesta es aquella que busca otorgarle un significado extra a la cuarta dimensión, proveniente de otros campos de la experiencia, a través del extrañamiento que produce la imposibilidad de su representación gráfica. Cuando hablamos de la cuarta dimensión o de espacios n-dimensionales, nuestra tendencia natural es buscar su

un suceso real que se dio en el pasado, alejando cada vez más a aquél que recuerda del evento recordado, fue uno de los que más impresionaron a Borges.

⁵⁷ Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, pp. 93-104.

⁵⁸ Cf. Linda S. Maier, *Borges and the European Avant-Garde*, pp. 127-128

⁵⁹ Cf. Julián Alberto Pérez, *Poéticas de la prosa de J. L. Borges*, pp. 230-234. Los géneros propuestos por el autor son el artículo general que imita los artículos de enciclopedia ("La secta del Fénix"), el ensayo científico (La biblioteca de Babe!), la nota bibliográfica ("El acercamiento a Almotásim"), y la crítica literaria ("Examen de la obra de Herbert Quain" o "Pierre Menard, autor del Quijote").

correspondencia con la "realidad", es decir, armonizar nuestros sentidos, las facultades o condiciones de nuestra imaginación espacial, con el pensamiento abstracto puro. La estrategia más común que se sigue para su explicación es lo que se podría llamar "analogía geométrica progresiva". Veamos.

Un punto que se mueve una cierta distancia, en una dirección constante, traza una línea. Al desplazar esta línea en dirección perpendicular a ella misma, una distancia igual a su longitud, se produce un cuadrado. Si movemos este cuadrado, en dirección perpendicular al plano en que se encuentra, una distancia igual a la longitud de uno de sus lados, obtenemos un cubo. Si continuamos moviendo este cubo *en una dirección perpendicular a todas las otras dimensiones que posee*, necesitaríamos una nueva región en el espacio --la cuarta dimensión-- en donde se formaría un hipercubo o *tesseract*.⁶⁰ Si una línea está limitada por dos puntos, un cuadrado por cuatro líneas y un cubo por seis cuadrados; un hipercubo estará limitado por 8 cubos. La figura completa puede ser conocida sólo por la mente o a través de "secciones" de dimensión más baja.



DOS POSIBLES REPRESENTACIONES DE UN *TESSERACT* O HIPERCUBO

Otro camino para explicar la cuarta dimensión son las rotaciones. Si tenemos dos figuras en el plano, exactamente iguales pero opuestas, podemos hacerlas coincidir solamente si sacamos una de ellas del plano, a la tercera dimensión, para girarla:



⁶⁰ La palabra *tesseract* fue usada por primera vez por Charles Howard Hinton en su libro *A New Era of Thought* (1888) (Cf. Jeff Miller, *Earliest Known Uses of some of the Words of Mathematics*, <http://members.aoi.com/jeff570/mathworld.html>).

La situación sería similar para el caso de tres dimensiones. Para convertir un guante de mano izquierda en uno de mano derecha podríamos simplemente voltearlo al revés. Sin embargo, no podríamos hacer lo mismo si se tratara no de un guante (una superficie), sino de la mano que lo usa (un cuerpo). En este caso, necesitaríamos transportar la mano a la cuarta dimensión.



Ambas rotaciones pueden percibirse con la ayuda de un espejo. Esta es la razón por la cual Charles Howard Hinton, de quien hablaré más adelante, usaba espejos en sus ejercicios de entrenamiento de la percepción, enfocados a reconocer, por medio de la intuición, la cuarta dimensión.⁶¹ La idea de la imagen especular es una fuente poderosa de analogías y Hinton la aprovechó también para proponer una curiosa teoría acerca de la electricidad como "torsión" de las moléculas. Además, propuso que por cada hombre o cuerpo cualquiera existe, en algún lugar, un contra-hombre o contra-cuerpo. Si éstos se encontraran, se destorcerían en medio de remolinos, luz y vapor, y se acabarían. H. G. Wells también recurrió a los espejos para exponer la idea de la cuarta dimensión en el cuento "El caso Plattner". En medio de la explosión de un misterioso polvo verde, un profesor de primaria desaparece durante ocho días. Al regresar, todo su cuerpo --incluyendo sus entrañas-- ha sido rotado como si se tratara de su imagen en el espejo. Plattner escribe con la mano izquierda, de derecha a izquierda y ha visitado otro mundo habitado por seres que parecen espíritus. Éstos vigilan a los seres humanos que viven en la dimensión inferior, de la cual Plattner salió debido al accidente.

La idea de la cuarta dimensión es mucho más vieja que la Teoría de la Relatividad y se encuentra ligada al pensamiento filosófico más elemental, pues plantea la existencia de algo imperceptible, pero concebible a través del pensamiento abstracto. Aristóteles demostró que la cuarta dimensión es inconcebible e imposible, y Ptolomeo observó que se

⁶¹ Cf Howard Hinton: "A Picture of our Universe" from *Scientific Romances, Vol. 1* (1884) en *Speculations on the Fourth Dimension. Selected Writings of Charles H. Hinton*, pp 41-55.

podrían trazar tres rectas perpendiculares entre sí pero que una cuarta, perpendicular a ellas, sería sin medida o profundidad.⁶²

Por un largo periodo la geometría estuvo basada en *Los elementos* de Euclides. Su autoridad, convertida en dogma, colocó en calidad de herejías o pecados "contra natura" las propuestas que se aventuraran más allá de las tres dimensiones. El matemático y clérigo inglés John Wallis⁶³ llegó a referirse a la cuarta dimensión como una fantasía, un "monstruo de la naturaleza", no menos que una quimera o un centauro. No obstante, fue un contemporáneo de Wallis, Henry More, quien en 1670 acuñó el término "cuarta dimensio" para afirmar que los espíritus de los aparecidos existían y gozaban de ese atributo.⁶⁴

Las ideas de Kant debilitaron por un tiempo la discusión de la cuarta dimensión. En una época en que tímidamente se comenzaban a revisar los cinco postulados de la geometría euclidiana, los seguidores de este pensador sostuvieron que ella era la inevitable condición del pensamiento.⁶⁵ Poco a poco, las reflexiones en el terreno de la geometría fueron minando la hegemonía de esta tradición. En su desarrollo participaron matemáticos como Gauss, Bolyai, Lobachevsky, Riemann y Beltrami, quienes, a lo largo de 75 años, nivelaron la geometría no-euclidiana a la euclidiana. La obra que se considera como culminación de este proceso es el *Ensayo sobre la interpretación de la geometría no-euclidiana* (1868), de Beltrami.⁶⁶

Los obstáculos que enfrentaron las geometrías no-euclidianas no sólo fueron de índole teórica. Aunque los modernos geómetras se esforzaron por el camino de la demostración lógico-matemática, las resistencias, en un principio, también surgieron de la búsqueda de un paralelo con la "realidad". Como mencioné, cuando se habla de "cuarta dimensión" o de espacios n-dimensionales, la tendencia natural a establecer paralelos entre nuestros sentidos, o las facultades o condiciones de nuestra imaginación espacial, y el pensamiento abstracto puro, crea dificultades. Sin embargo, nunca nos detenemos a considerar que el espacio plano de Euclides es tan ficticio como la cuarta dimensión, o que

⁶² Cf. Edward Kasner y James Newman, *Matemáticas e imaginación*, p. 127.

⁶³ John Wallis (1616-1703) introdujo el signo de infinito ∞ y fue la figura más influyente, en el campo de las matemáticas, antes de Newton.

⁶⁴ Henry More (1614-1687) se formó en Christ College. Su entrega a la filosofía lo llevó a una crisis de escepticismo, de la que logró salir leyendo a los neoplatónicos. La mezcla de misticismo, cábala y teosofía que resultó de ello lo hizo aficionado a las historias de fantasmas, aparecidos y brujería. No obstante, su principal interés fue siempre demostrar la existencia del espíritu y su inmortalidad. Aunque perteneció al grupo que representaba el lado teológico y metafísico de Cambridge, Newton llegó a reconocer la influencia que More ejerció sobre la definición newtoniana de espacio.

⁶⁵ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, p. 11-12.

⁶⁶ Para un resumen del desarrollo de estas nuevas geometrías enfocado hacia el arte, consúltese: Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, pp. 3-6.

no existe en la realidad nada que equivaiga a "menos un árbol!" o la raíz cuadrada de "menos una manzana"

El tema de la cuarta dimensión tomó nuevos ímpetus con la publicidad que se dio a la Teoría de la Relatividad de Einstein. La geometría tetradimensional, que había sido trabajada por Arthur Cayley (1821-1895),⁶⁷ fue retomada por Hermann Minkowski, quien, al leer la *Teoría especial de la relatividad* (1905), percibió que las propuestas que contenía podrían entenderse mejor colocándolas en un espacio no-euclidiano. Minkowski formuló la idea de que el mundo es un continuo espacio-tiempo de cuatro dimensiones, y Einstein la aprovechó en la *Teoría de la relatividad general* (1916).

Sin embargo, antes de la "era de la relatividad" --en la que el tema de las fantasías dimensionales cobró auge-- también se escribieron algunos relatos interesantes alrededor de este tema, motivados por el surgimiento de las nuevas geometrías. El más conocido es la novela alegórico-científica *Flatland* (1884) o, en español, *Planolandia*, de Edwin A. Abbott, que cuenta, a manera de memorias, las aventuras de un ser bidimensional, un cuadrado, que es encarcelado por predicar la "tercera dimensión". El pequeño relato describe la arquitectura, costumbres, creencias y modos de percepción de toda una sociedad de seres planos con sus jerarquías --hay triángulos de todos tipos (soldados y clases bajas), cuadrados (profesionistas), polígonos (nobleza) y círculos (sacerdotes). Abbott no era físico ni matemático, sino un profesor de enseñanza de nivel medio cuyos intereses principales eran la literatura clásica, la teología y las reformas al sistema educativo. La ficción de *Flatland* le sirvió para criticar algunos de los problemas de la Inglaterra Victoriana, como la criminalidad, el sistema penitenciario, la intolerancia social a la irregularidad, los obstáculos para el desarrollo intelectual de las mujeres y la oposición destructiva entre facultades "masculinas" --como el ejercicio de la ciencia a través de la racionalidad y el empirismo utilitaristas-- y las "femeninas" --como la intuición y los valores.⁶⁸

Es muy probable que Abbott se haya inspirado en Charles Howard Hinton, pues Howard Candler, gran amigo de Abbott --a quien *Flatland* está dedicada-- fue maestro de matemáticas en el Uppingham College, donde Hinton pasó varios años como "Science

⁶⁷ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, pp. 3, 6-10. La autora señala que la geometría no-euclidiana y la geometría n -dimensional son dos ramas distintas de las matemáticas, aunque se pueden reunir. La primera toca los temas de la posible curvatura del espacio y el problema de los axiomas de la geometría, asuntos que fascinaron a los artistas modernos por la idea provocativa de que la apariencia de los objetos que se movieran en un espacio de curvatura irregular, más allá de nuestra percepción inmediata, se deformaría al hacerlo. La segunda surgió como una natural extensión de la geometría analítica, en la cual se agregan una o más variables al conjunto x, y, z . Arthur Cayley fue quien publicó el primer trabajo sobre este tema: "Chapters in Analytical Geometry of n Dimensions" (1843).

⁶⁸ Cf. Thomas Banchoff, "A New Introduction" en Edwin A. Abbott, *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, pp. xvi-xxvii.

Master". Los debates sobre las dimensiones más altas y nuestra habilidad para percibir las -- discusiones en las que estuvieron presentes las ideas de Gauss y Helmholtz acerca de las propiedades físicas de la vida de criaturas planas en una superficie bidimensional-- aparecían en los periódicos intelectuales ingleses de aquella época, en los que Hinton colaboró también.⁶⁹

Además de la sátira social representada por *Flatland*, la popularización de las ideas acerca de la cuarta dimensión, según Linda Dalrymple Henderson, se dio a través de tres canales más: 1) la filosofía del hiperespacio; 2) la Teosofía; y 3) la ciencia ficción. Charles Howard Hinton (1853-1907), primer "filósofo del hiperespacio", se formó en matemáticas y física en Oxford, pero nunca alcanzó el renombre de su padre, el cirujano y libre pensador James Hinton, y la mayor parte de la apreciación de su trabajo fue póstuma. Después de una breve carrera como maestro, en 1887 partió a Japón para ocupar el puesto de *headmaster* en la Victoria Public School en Yokohama y más tarde un empleo en el Bureau of Mines. En 1892 se estableció en Estados Unidos con su familia y fue profesor de matemáticas en las universidades de Princeton (1893-1897) y Minnesota (1897-1900) y, entre 1901 y 1902, trabajó en el United States Naval Observatory. En 1902, Hinton obtuvo un trabajo en la United States Patent Office en Washington D.C., donde permaneció hasta su muerte.⁷⁰

Entre las obras más importantes que Hinton publicó están *Scientific Romances* (1885 y 1895), *A New Era of Thought* (1888) y *The Fourth Dimension* (1904). *A New Era of Thought* es citado como trabajo fundamental en el *Tertium organum*, de Ouspensky. Claude Bragdon también menciona este libro en su primera publicación sobre el tema de la cuarta dimensión: *A Primer of Higher Space* (1913).⁷¹ La propuesta de Hinton sigue los mismos caminos de la inferencia geométrica o de las rotaciones que anteriormente detallé. La diferencia se encuentra en que sugiere una serie de ejercicios prácticos que --con la ayuda de un conjunto de 27 cubos de colores-- permitirán al interesado educar su percepción para sentir o intuir la presencia de los hipersólidos que intersecan nuestra

⁶⁹ Cf. Thomas Banchoff, "A New Introduction", en Edwin A. Abbott, *Flatland*.

⁷⁰ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, p. 25-27.

⁷¹ El primer escrito de Bragdon sobre el tema fue enviado al concurso organizado por la revista *Scientific American*, en enero de 1909, convocado por un lector que ofreció \$500.00 U.S. Dls. al trabajo que diera la mejor explicación popular del concepto de la cuarta dimensión. Cf. Claude Bragdon, "Space and Hyperspace" en Henry P. Manning, *The Fourth Dimension Simply Explained. A Collection of Essays Selected from Those Submitted in the Scientific American Prize Competition* [1909], pp. 91-99. Bragdon no menciona a Hinton en este ensayo, quizá porque el concurso había sido abierto desde el punto de vista científico. Manning, en una introducción de 41 páginas, ofrece una bibliografía sobre el tema tratado desde un punto de vista "no matemático", en la cual aparecen varios escritos de Hinton. Los de Ouspensky no están incluidos, tal vez porque son considerados por Manning como demasiado filosóficos o esotéricos.

tridimensionalidad.⁷² Otro ejercicio que propone Hinton es la contemplación de un objeto y su imagen en un espejo hasta lograr concebirlos como uno solo: en ese momento estaremos en contacto con la cuarta dimensión. Esta preocupación por ofrecer un método físico para percibir las dimensiones superiores, en vez de la técnica matemática más sencilla de manipulación de símbolos, fue un propósito que Hinton llegó a compartir con William James, en la correspondencia que sostuvo entre 1892 y 1906 con este psicólogo y filósofo norteamericano.⁷³

Lo singular en la obra de Hinton es el abordaje amplio del tema, el cual justifica el calificativo, dado por Linda Dalrymple Henderson, de "filósofo de la cuarta dimensión". En *A New Era of Thought*, el autor esboza su meta a largo plazo, la cual deberá cumplir con una condición indispensable:

I shall bring forward a complete system of four-dimensional thought -- mechanics, science and art. The necessary condition is that the mind acquire the power of using four-dimensional space as it now does three-dimensional.

And there is a condition no less important. We can never see, for instance, four dimensional pictures with our bodily eyes, but we can with our mental and inner eye. The condition is, that we should acquire the power of mentally carrying a great number of details.⁷⁴

Para Hinton, la cuarta dimensión era un vasto campo de estudio, gracias al cual la ciencia abriría horizontes insospechados en todas las áreas del conocimiento, desde la termodinámica y la electricidad hasta las disciplinas artísticas.⁷⁵ Independientemente de que el autor no terminó su ambicioso sistema, las ideas que desarrolló fueron capaces de estimular, directa o indirectamente, a varios pensadores y artistas, especialmente a los teósofos y a aquellos pintores que tuvieron contacto con las teorías del cubismo y del futurismo.

Es conveniente enfatizar que el caso de Ouspensky y su libro *Tertium organum* es diferente del de Hinton, aunque ambos puedan ser considerados "filósofos". En el *Tertium organum* --a través de una complicada síntesis en la que destacan la filosofía kantiana, el

⁷² El sistema se describe en los capítulos XI "Nomenclature and Analogies preliminary to the Study of Four-Dimensional Figures" y XII "The Simplest Four-Dimensional Solid", y en el apéndice "The Models". (Cf. Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*. pp 136-177 y 231-247.

⁷³ Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ Charles Howard Hinton. *A New Era of Thought*, citado en Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ Cf. Bruce Clarke, "A Scientific Romance: Thermodynamics and the Fourth Dimension in Charles Howard Hinton's 'The Persian King'" ([http://www.altx.com/ebf/w\(efb\)/essays/clarcke.html](http://www.altx.com/ebf/w(efb)/essays/clarcke.html)). El ensayo de Bruce Clarke es una sugerente lectura del cuento de Hinton, donde es posible ver las ideas científicas del autor sobre la termodinámica, ejemplificadas en una ficción.

esoterismo hindú, el evolucionismo, las matemáticas y las propuestas dimensionales de Hinton-- se invoca la "cuarta dimensión" como un "más allá" que abriría la posibilidad de algo absoluto y eterno ante las desalentadoras perspectivas materialistas y fragmentarias del positivismo.⁷⁶ A pesar de que Hinton no dejó de expresar sus creencias metafísicas y morales, sus escritos tienen un enfoque más científico, es decir, pretenden liberar el pensamiento científico de las restricciones impuestas a la ciencia por el propio positivismo.⁷⁷ Por ello, para usar la feliz expresión de Bruce Clarke, algunos de sus *Scientific Romances* son ciencia ficción *in utero*⁷⁸ o, como sucede en "The Persian King", alegorías tras de las cuales se encuentran teorías que, si en ese entonces eran científicas, hoy pertenecen al mundo de lo fantástico.

Después de más de cien años, el tema de la cuarta dimensión sigue vivo. Actualmente, es posible encontrar lugares en la red cibernética, donde se ofrecen textos explicativos, animaciones, información bibliográfica y espacio de foro para quienes deseen expresar sus inquietudes alrededor del tema. Todo esto acompañado de las enigmáticas figuras del *tesseract*, la banda de Möbius, la botella de Klein, el tapete de Sierpinski o la esponja de Mengher, verdaderos "monstruos" de la geometría que desafían la percepción y el intelecto.⁷⁹

Persistencia del tema en la obra de Borges

En una carta fechada el primero de noviembre de 1920, Borges le escribe a su amigo Maurice Abramowicz: "Además, en el Círculo, infinitas discusiones sobre la cuarta dimensión y las teorías de Einstein [...] Como ultraísta y como kantiano, yo creo en la cuarta dimensión."⁸⁰ Aunque el círculo al que se refiere Borges es el de Cansinos-Asséns, no es exactamente a este grupo al que le debe su contacto con las ideas de la cuarta dimensión. Para ese entonces, Borges ya había publicado un poema que, desde su título, presenta una temática afín. "Motivos del espacio y del tiempo (1916-19)" describe un sueño

⁷⁶ Según se mencionó en el capítulo anterior, Ouspensky sitúa su *Tertium organum* como una continuación del *Organum* de Aristóteles y del *Novum organum* de Bacon. Como éste último, propone "quemar los ídolos" del mundo actual --que son el tiempo y el espacio-- para acceder al "mundo de las causas" que Kant había vedado. Esto puede lograrse alcanzando la conciencia cósmica, conciencia de la organización del universo.

⁷⁷ Cf. Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁸ Cf. Bruce Clarke, *op. cit.*

⁷⁹ Mencioné algunos de estos lugares en: "La red: ¿Cuarta dimensión?", *Etcétera. Semanario de Cultura y Política*, México, n. 254, 11 de diciembre de 1997, pp. 12-13.

⁸⁰ Citado por Irma Zángara, "La primera década del Borges escritor" en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 414.

en el que el protagonista narra su propia conciencia de estar soñando.⁸¹ El clima onírico del poema instala la posibilidad de la *aventura dimensional* en la que los diferentes espacios descritos, el tiempo, la memoria y los fenómenos de *dejá vu*, rodean la separación y el reencuentro del narrador-protagonista con un amigo hacia el que siente una ambigua identidad.⁸² Por otra parte, imágenes como "Desde la proa yo veía la crucifixión del sol y el oleaje / púrpura..." o "y las casas burguesas dormían ciegas, con cicatrizadas persianas", unidas a caracterizaciones como "sentí en mí una gran calma y un gran goce / y una verdad que era harto alta / para encerrarla en cárcel de palabras", completan el cuadro que permite considerar que "Motivos del espacio y del tiempo (1916-19)" es un poema expresionista, tanto en sus recursos de estilo como en su temática. La carga de un cierto *pathos* provocado por la guerra, la mención de cicatrices y del sueño de la burguesía, y el clima de opresión que sólo se desahoga en un más allá, son algunas de sus características.

Algo similar sucede con otro poema, "Insomnio", en el que, en un clima de añoranza por la "chica y lejana [...] etapa donde los relojes / vertieron la media noche absoluta", el narrador-protagonista transmite una sensación de ahogo provocada por los "seis muros llenos de eternidad estrecha" mientras en su cráneo sigue vibrando una "lamentable llama de alcohol".⁸³ La simultaneidad de tiempos y espacios, despertada por la popularización de la teoría de la relatividad, estimula la aparición de imágenes como "girones [*sic*] vagos de siglos que gotean isócronos" o "el agujero inexistente del Cosmos". Una pregunta y su correspondiente respuesta complementan estos indicios de la existencia del tema de la cuarta dimensión tras el poema:

¿Qué hangar cobijará definitivamente las emociones?
Sin duda existe un plano ultra-espacial donde ellas son formas
de una fuerza utilizable y sujeta

⁸¹ Jorge Luis Borges. "Motivos del espacio y del tiempo (1916-19)", en *Gran Guignol*, Sevilla, Año 1, No. 3, 24 de abril de 1920, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, p. 41.

⁸² La escena en la que los dos amigos se sientan en un banco bajo los árboles recuerda el cuento "El otro", de *El libro de arena* (1975). La sensación de identidad que existe en el poema se convierte, en el relato, en un encuentro "real" entre el Borges del presente y su doble, que habita simultáneamente otra época, con todas las perplejidades que el incidente acarrea. Por otra parte, en el poema, el compañero del protagonista tiene tuberculosis. Jacobo Sureda, el amigo mallorquín de quien Borges lamentó despedirse cuando regresó a Argentina y con quien sostuvo una relación epistolar, también padecía esta enfermedad mortal.

Irma Zangara no señala la relación de estos poemas con el tema del doble o con el de las aventuras dimensionales, los cuales estuvieron presentes entre los expresionistas. Se limita a señalar como consecuencia de esta experiencia "inefable, casi mística" el relato "Sentirse en muerte", que se encuentra en tres libros del autor: *El idioma de los argentinos* (1928), *Historia de la eternidad* (1936) y "Nueva refutación del tiempo", de *Otras inquisiciones* (1952).

⁸³ Jorge Luis Borges. "Insomnio", en *Grecia*, Madrid, Año 3, No. 49, 15 de septiembre de 1920, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 58-59.

Como el agua y la electricidad en este plano.⁸⁴

Tanto "Motivos del espacio y del tiempo (1916-19)" como "Insomnio" dejan traslucir, a través de sus imágenes y de su temática, la presencia del expresionismo y su relación con el tema de la cuarta dimensión.⁸⁵ Borges confirma lo anterior cuando, en forma retrospectiva, da la clave acerca de la principal fuente del tema de la cuarta dimensión, en relación a las vanguardias históricas:

Durante la primera guerra europea el expresionismo alemán fue el más importante de todos los "ismos" de aquella época, mucho más que el imaginismo de Pound o el futurismo italiano o el cubismo francés o el ulterior ultraísmo hispanoamericano. Fue el movimiento más rico, porque no era solamente técnico; a los expresionistas les interesaba además la fraternidad de los hombres, la desaparición de las fronteras y la mística, la transmisión del pensamiento, toda esa magia que ahora divulga la revista *Planète*: dobles personalidades, cuarta dimensión...⁸⁶

Esto permite afirmar que el tema de la cuarta dimensión ingresó en la obra de Borges a través de su presencia en el expresionismo y no de los comentarios posteriores que suscitó en los círculos ultraístas o en textos programáticos como el "Manifiesto Vertical" de Guillermo de Torre, en el cual se mencionan "espasmos hiperespaciales" y se alude a "la región del cuarto espacio".⁸⁷

Por otra parte, la revista *Planète*, a la que se refiere Borges, tuvo una gran popularidad durante los años sesenta en Francia, después de que la moda existencialista y la

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Borges incorporó varios de estos rasgos a sus propuestas ultraístas. Por ejemplo, la hipótesis de que existe una realidad peculiar más allá de "las cárceles espaciales y temporales", la cual es el mundo del arte en el que habitan las emociones. De ahí su proposición de que "el Ultraísmo tiende a la meta primordial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional" (Cf. Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova, Juan Alomar y Jorge Luis Borges, "Manifiesto del Ultra" en *Baleares*, Palma de Mallorca, Año V, No. 131, 15 de febrero 1921, y Jorge Luis Borges, "Ultraísmo" en *Nosotros*, Buenos Aires, Año 15, Vol. 39, No. 151, diciembre de 1921, recogidos en *Textos recobrados (1919-1929)*, pp. 86 y 128, respectivamente).

⁸⁶ "Entrevista con María Esther Vázquez" (1973) en *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges*, p. 53.

⁸⁷ Cf. Guillermo de Torre, "Manifiesto vertical" en Gloria Videla, *op cit*, láminas de papel lustre s/p. El manifiesto se distribuyó como una hoja suelta incluida en el último número de *Grecia*, 10. de noviembre de 1920. Las referencias al hiperespacio y a la cuarta dimensión aparecen dentro de la sección inicial del manifiesto, la cual lleva el nombre de "índice de sensaciones, visiones y cerebraciones". Esto subraya, una vez más, la preocupación por los fenómenos de sensación, percepción y pensamiento, que compartían el expresionismo y el ultraísmo.

marxista empezaron a perder fuerza.⁸⁸ El hecho de que *Planète* volviera a manejar temáticas similares a las que estuvieron en boga, cuarenta años antes, entre los expresionistas alemanes, señala la capacidad de transformación y adaptación inherente a su planteamiento.⁸⁹ El artificio expositivo que anteriormente llamé "analogía geométrica progresiva" y la conciencia de las limitaciones del aparato sensorial humano (limitaciones constantemente superadas a través de la tecnología y, por eso mismo, subrayadas) no poseen, por su propia naturaleza, una muy precisa delimitación temporal que los historicice y que mine, así, sus poderes de persuasión. En otros términos, aparecen como argumentos universales e intemporales que se auxilian de la imposibilidad de negar la existencia de otras dimensiones.

No obstante, sí existieron condiciones histórico-culturales que contribuyeron a la popularidad de *Planète*. Mircea Eliade menciona que esta revista tuvo un gran éxito en Francia porque no mostraba una preocupación excesiva por la "situación" existencial o el "compromiso" histórico sino que, en plena Guerra Fría, abría una perspectiva optimista y holística que nivelaba la ciencia (una ciencia salvadora) con el esoterismo y presentaba un cosmos viviente, misterioso y fascinante. Así, la existencia del hombre recobraba su significado, pues se libraba del sentimiento de alienación e inutilidad que lo dominaba en un mundo absurdo al que había llegado por accidente y sin finalidad alguna.⁹⁰ Una situación similar se dio entre los expresionistas con las secuelas de la Primera Guerra Mundial, la euforia progresista alrededor de la avalancha de innovaciones tecnológicas y de descubrimientos científicos y el ascenso de la Teosofía y otras doctrinas semejantes. Ahora bien, como apunta Mircea Eliade para el caso de *Planète*, en ambas situaciones no fue exactamente el enfoque puramente científico el que suscitó el entusiasmo colectivo alrededor de los dos fenómenos, sino el impacto carismático de "los últimos descubrimientos científicos y la proclamación de sus triunfos inminentes". Además, es significativo que Borges haya reconocido la repetición de los temas tratados, tanto por los expresionistas como por *Planète*, porque de alguna manera establece una continuidad entre ambos momentos culturales, que refuerza no sólo la comparación entre las épocas sino la justificación de la persistencia del tema de la cuarta dimensión en la obra de Borges.

⁸⁸ Cf. Mircea Eliade, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, pp. 23-26.

⁸⁹ Mircea Eliade describe la revista *Planète* como una curiosa mezcla de ciencia popular, ocultismo, astrología, ciencia ficción y técnicas espirituales, que pretendía revelar incontables misterios: desde la obsesión de Hitler por la astrología y las nuevas formas de guerra psicológica, hasta los misterios de las civilizaciones perdidas y la posibilidad de vida en otros planetas. Los directores de *Planète* fueron Louis Pauwels, escritor y antes discípulo de Gurdjieff, y Jacques Bergier, periodista científico, ambos autores del *best-seller* *Le matin des magiciens*, traducido al español como *El retorno de los brujos* (Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 22-24).

⁹⁰ Cf. Mircea Eliade, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, pp. 22-24.

La relación de Borges con la "cuarta dimensión" se enriqueció también a través de su afición por las matemáticas y algunas de sus paradojas.⁹¹ En una conversación con Herbert Simon dice: "Obtuve muchas de mis ideas en libros sobre lógica y matemáticas que he leído, pero para ser honesto, cada vez que he intentado leer esos libros, éstos me han derrotado".⁹² En otra ocasión, Borges volvió a hablar en forma retrospectiva sobre el tema, de manera más específica:

Las matemáticas me interesan. Me interesa la obra de Bertrand Russell y lo que he podido ver del matemático alemán Georg Cantor. He leído muchos libros con total incredulidad sobre la cuarta dimensión. Pero no me veo como matemático, porque no tengo ninguna facultad para ello.⁹³

Aunque Borges exprese aquí su incredulidad acerca del tema de la cuarta dimensión, su interés por las matemáticas se mantiene. De hecho, la mención específica del asunto implica que tuvo que pasar por él y, si ahora lo cita (podría citar otros temas), es porque le interesa subrayar el contraste entre las matemáticas "serias" (de grandes autores como Russell y Cantor) y las que se prestan a las interpretaciones fantásticas o esotéricas. Por eso no extraña que, en 1934, Borges haya escrito el artículo "La cuarta dimensión",⁹⁴ donde hace un brevísimo recuento histórico del tema y procede a explicarlo mediante lo que llamó anteriormente "analogía geométrica progresiva". Apunta que está leyendo *Una nueva era del pensamiento* de Hinton, a quien sitúa dentro del grupo de los "innovadores" en el debate alrededor del tema, y comenta los ejercicios de "lenta coordinación de elementos táctiles y visuales" que el autor propone para intuir la cuarta dimensión mediante la ayuda de los cubos de colores. Con su fina ironía, Borges comenta que interrumpió la lectura y que ha prestado el libro, pero no duda que habrá jubilados que lo estudien. Además, Borges incluye en su artículo la "primera lección" del *ABC de la cuarta dimensión*, de Claude Bragdon, donde se explica con ayuda de dibujos la analogía geométrica progresiva.⁹⁵ Las

⁹¹ Cuando era todavía muy niño, Borges escuchó a su padre explicarle las paradojas de Zenón utilizando un tablero de ajedrez (Cf. Richard Burgin, *op. cit.*, p. 32).

⁹² Herbert Simon. "Primera Plana va más lejos con Herbert Simon y Jorge Luis Borges", en *Primera Plana*, número 414. Buenos Aires, 5 de enero de 1971, p. 45, citado por Emir Rodríguez Monegal, *Borges: una biografía literaria*. p. 95.

⁹³ "Entrevista con María Esther Vázquez" en Jorge Luis Borges, *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges*, p. 78.

⁹⁴ Cf. Jorge Luis Borges, "La cuarta dimensión" en *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento del diario *Crítica*, Buenos Aires, No. 40, 5 de diciembre de 1934, recogido en Irma Zangara (invest. y recop.), *Borges en Revista Multicolor*, pp. 29-32.

⁹⁵ Se trata del libro *A Primer of Higher Space*, obra a la que Tablada se refiere como *Primicias del Hiperespacio*

críticas que Borges hace al tema son severas y se centran en desenmascarar los excesos de extrapolación de abstracciones matemáticas --como el punto, la línea y el plano-- a la realidad física. No se inclina ni comenta ninguna interpretación de corte esotérico, como las que ofrecieron Ouspensky y Bragdon, las cuales, como ya se vio, llevaron a Tablada a adoptar una postura apocalíptica.

A pesar de todas las reticencias anteriores, Borges no deja de conceder al tema poderes estimulantes para la imaginación: "Queda un hecho innegable. Rehusar la cuarta dimensión es limitar el mundo; afirmarla es enriquecerlo".⁹⁶ Se trata de la misma postura que le permitió nivelar la ciencia y la literatura a través del denominador común de la metáfora y que más tarde lo llevará a decir que "la metafísica es una rama de la literatura fantástica".⁹⁷

Borges fundió el mencionado artículo "La cuarta dimensión" con otro en el que trataba el tema de la "paradoja de Epiménides", el cual llevaba el título "Dos antiguos problemas".⁹⁸ El resultado fue la nota sobre el libro de Kasner y Newman, *Mathematics and the imagination* (1940), obra que leyó una y otra vez y abrumó con anotaciones.⁹⁹ En esa nota, Borges conserva la mención de Hinton, y en la siguiente --la que trata del libro *Pain, Sex and Time* de Gerald Heard--, al comentar el problema de la evolución de la conciencia, cita la propuesta del *Tertium organum* que dice que los animales perciben el mundo en forma bidimensional y son incapaces de concebir una esfera o un cubo.¹⁰⁰

Ficciones también alberga evidencias del tema de la cuarta dimensión. La "Posdata 1947" del famoso texto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" dice que la carta de Gunnar Erjford, que elucida por completo el misterio de Tlön, se encontraba en un libro de Hinton. Éste había pertenecido a Herbert Ashe, el ingeniero de los ferrocarriles del sur, quien, al morir, deja el misterioso ejemplar del tomo XI de la *First Encyclopaedia of Tlön*. Asimismo, es curioso constatar que uno de los principios de la geometría de Tlön es el desconocimiento de las paralelas. El tema de las paralelas fue importantísimo en el planteamiento de las

⁹⁶ Cf. Jorge Luis Borges, "La cuarta dimensión", recogido en Irma Zangara, *Borges en Revista Multicolor*. p. 31

⁹⁷ Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en *Obras completas*, p. 436

⁹⁸ Cf. Jorge Luis Borges, "Dos antiguos problemas" en *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento del diario *Crítica*, Buenos Aires, No. 40, 5 de diciembre de 1934 recogido en Irma Zangara (invest. y recop.), *Borges en Revista Multicolor*, pp. 27-29.

⁹⁹ Cf. Jorge Luis Borges, "Notas" en *Discusión* (1932), *Obras completas*, p. 276. El libro de Kasner y Newman fue publicado en 1940. de lo que se deduce que la nota comentándolo no apareció en la primera edición de *Discusión*. Fue publicada por primera vez, como parte de un libro, en la reedición de *Discusión* (1955)

¹⁰⁰ Cf. J. L. Borges, *Obras completas*. p. 278 P. D. Ouspenski, *Tertium organum*, cap IX, Routledge and Kegan Paul. pp. 86-98.

geometrías no-euclidianas, pues uno de los axiomas euclidianos trata de ellas. También lo es el hecho de que el sorprendente idioma de Tlön, en el que, por ejemplo, se señala para un hemisferio la ausencia de sustantivos y su reemplazo por verbos --*luna se dice con un equivalente a lunecer o lunar*--, mientras en el otro hemisferio los sustantivos se ven sustituidos por adjetivos --*luna se dice algo así como aéreo-claro sobre oscuro-redondo*-- puede tener un antecedente en el *Tertium organum* de Ouspensky. El pensador ruso había propuesto que, ante la necesidad de entender en forma adecuada las nuevas relaciones temporales que se establecen en la cuarta dimensión (siguiendo las analogías dimensionales, la vida en la tercera dimensión equivale al movimiento en la cuarta, mientras que el movimiento en la tercera desaparece en la cuarta), sería necesario un lenguaje sin verbos.¹⁰¹ Otro paralelismo surge de los propios títulos. Si el *Tertium organum* se presenta como una continuación del *Organum*, de Aristóteles, y del *Novum organum*, de Bacon, y como "clave para los misterios del mundo"; el "Orbis Tertius" del cuento borgiano, nombre de la secta que creó Tlön, puede tener su propia serie de antecedentes en el universo ficcional y haber sido concebido por Borges como una clave para entender los misterios de la ficción. La semejanza superficial entre los títulos *Tertium organum* y "Orbis Tertius" puede encontrar una explicación más profunda.

Borges vuelve a mencionar el *Tertium organum*, de Ouspensky, en "El tiempo y J. W. Dunne", de *Otras inquisiciones*.¹⁰² Lo hace para referirse a las ideas del porvenir y manifestar un cierto desacuerdo con la costumbre intelectual de concebir el tiempo como una "cuarta dimensión del espacio". En el cuento de corte policiaco "La muerte y la brújula", los escritos de Ouspensky reaparecen como trasfondo de la lucha entre el positivismo y el conocimiento intuitivo, a pesar de que Borges no menciona explícitamente al autor. En *Borges y la inteligencia artificial*, Ema Lapidot señala que este cuento puede entenderse como una aplicación de las ideas acerca del conocimiento que expone

¹⁰¹ Cf. P. D. Ouspensky, *Tertium organum*, cap. X, Routledge and Kegan Paul, p. 99-109.

¹⁰² Cf. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* en *Obras completas*, pp. 647-648. Las preocupaciones filosóficas de Borges con el tiempo lo llevaron a comentar el libro de Dunne *An Experiment with Time* (1927). Al encontrar que algunas experiencias memorables parecían premoniciones, Dunne propuso que los sueños tomaban sus asuntos tanto del pasado como del futuro. Realizó un experimento en el que puso a un grupo de personas a escribir las imágenes de sus sueños todas las mañanas, con el objeto de ver si reconocían algunas de ellas en el futuro. Dunne desarrolla toda una teoría en la que se mezclan meditaciones acerca del libre albedrío, la relatividad einsteniana y la cuarta dimensión, considerada en sus dos acepciones: como una dimensión espacial más y como la dimensión del tiempo. Entre los autores mencionados por Dunne se encuentra C. H. Hinton, H. G. Wells y Sir Arthur Eddington. *An Experiment with Time* tiene grandes semejanzas con las obras de Hinton, en el sentido de que combina apreciaciones de corte científico (uso de variables y diagramas matemáticos) con especulaciones en las que la fantasía tiene un lugar muy importante (Cf. J. W. Dunne, *An Experiment with Time*, Faber and Faber Limited, London, 1934, 254 pp.)

Ouspensky en su *Tertium organum*. Su propuesta parece un poco forzada, pues se basa en conceptos generales (Treviranus y Lönnrot representan el sentido común y el positivismo, mientras que el Tetrarca de Galilea y Scahrlach encarnan el conocimiento intuitivo, el verdadero) y en simples analogías de origen numérico (3 vs. 4). En cambio, los textos que he mencionado anteriormente, donde Borges cita a Ouspensky, corroboran algo que ella no había comprobado: el hecho de que Borges efectivamente leyó a Ouspensky y lo hizo con bastante detalle, a pesar de que nunca le atrajeron las doctrinas teosóficas en sí mismas.¹⁰³

El cuento "There are More Things", de *El libro de arena* (1975), contiene la alusión más importante que Borges hace a Hinton y a la cuarta dimensión. Se trata de un típico relato de horror de seres de otra dimensión, escrito al estilo de H. P. Lovecraft, a quien significativamente está dedicado. Cuenta la historia de una casa que se convierte en puerta para otras dimensiones, transformación que tiene lugar después de que el tío del narrador muere y vende el inmueble a un sujeto extraño que le hace reformas insólitas y la mantiene cerrada. Borges menciona a Hinton para referirse a las aficiones del tío, quien, al igual que Herbert Ashe, es ingeniero de ferrocarriles. Es él quien inicia al narrador en las "perplejidades"¹⁰⁴ del idealismo de Berkeley, las paradojas eleáticas y los tratados de Hinton, donde se "quiere demostrar la realidad de la cuarta dimensión del espacio, que el lector puede intuir mediante complicados ejercicios con cubos de colores".¹⁰⁵ A pesar de que Borges habla de los "falaces cubos de Hinton", su mención crea el clima adecuado para la fantasía dimensional.

El tema de la cuarta dimensión también está presente en la obra de Borges a través de las colecciones que dirigió y prologó. Las series "La Biblioteca de Babel" y "Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges" reeditaron obras de H. G. Wells, Hinton, Kasner y Newman, y Alexander Gunn.¹⁰⁶ Aunque, en el prólogo de una antología de Wells, Borges afirma que "'El caso Plattner' como *La máquina del tiempo* aprovechan las posibilidades *patéticas* de la cuarta dimensión",¹⁰⁷ no cabe duda de que, aunque sea a regañadientes, el autor permite la entrada del tema en su escritura. En suma, lo que se puede percibir, tanto en el artículo "La cuarta dimensión" como en el prólogo a los *Relatos científicos*, es que a

¹⁰³ Cf. Erna Lapidot, *Borges y la inteligencia artificial*, p. 99.

¹⁰⁴ Borges tomaba prestada constantemente esta palabra de Chesterton, especialmente cuando decía --siguiendo a Chesterton, aclaraba-- que no creía sino en una filosofía y esa era la de la perplejidad.

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges, *El libro de arena*, p. 68.

¹⁰⁶ "La Biblioteca de Babel" incluye entre sus títulos una selección de los *Scientific Romances* (*Relatos científicos*) de Hinton y una antología de cuentos de H. G. Wells, *La puerta en el muro*, que contiene "El caso Plattner". *La máquina del tiempo* y *El hombre invisible*, del mismo autor, *Matemáticas e imaginación*, de Kasner and Newman y *El problema del tiempo* de J. Alexander Gunn forman parte de la colección "Biblioteca Personal. Jorge Luis Borges"

¹⁰⁷ H. G. Wells, *La puerta en el muro*, p. 11.

Borges le molestaba la estrategia de la "analogía geométrica progresiva", que siguieron tanto Hinton como Bragdon y Ouspensky para proponer la existencia de una cuarta dimensión. El principal punto que atacó fue que estos autores creían en la falacia de la existencia *real* de abstracciones geométricas como el punto, la línea y el plano para proponer la supuesta cuarta dimensión.

CÉSAR VALLEJO: DEL MATERIALISMO CIENTIFICISTA AL COMPROMISO REVOLUCIONARIO

La obra de César Vallejo generalmente ha sido analizada desde dos puntos de vista: la relación del autor con los diferentes aspectos de su participación política (y las repercusiones y reflejos de esto en su obra) y las peculiaridades formales de su dicción poética, desde la descripción detallada de sus mecanismos, hasta las interpretaciones filosóficas de ellos. Asimismo, se ha privilegiado el análisis de su producción poética relegándose a un segundo plano el estudio de su obra en prosa, especialmente aquella que no es ficción, es decir, sus artículos y ensayos. Para justificar esta preferencia, varios argumentos se han aducido, entre los cuales se encuentra el de que en su poesía se llevan a la práctica los principios de composición que el escritor intentó plasmar de una manera más explícita en textos de reflexión. Las contradicciones que aparecen en estos últimos son equiparadas con la forma dinámica ("dialéctica", si queremos atenernos a una terminología marxista *ad hoc* a las vicisitudes ideológicas del escritor y de algunos de sus críticos) en que la presencia de términos antitéticos se resuelve (en su poesía, principalmente) en síntesis que amplían su capacidad de representación de la realidad del hombre. Un ejemplo de esto son las oscilaciones del pensamiento de Vallejo entre la libertad de la creación y los compromisos y deberes del escritor revolucionario.

Sin embargo, en esas tentativas de elaboración de un discurso reflexivo alrededor del papel de la literatura en la sociedad es posible rastrear, de una manera más clara, las claves necesarias para establecer el desarrollo de la presencia del discurso científico en la producción textual de César Vallejo. El poder de fascinación que aquél ejerció en los escritores de la generación anterior a la suya --principalmente a partir del auge del científicismo positivista-- tuvo un nuevo punto de entrada a través del marxismo. Si en un principio escritores del Modernismo hispanoamericano, como José Asunción Silva o Julio Herrera y Reissig, o del simbolismo brasileño, como Augusto dos Anjos, introdujeron terminología y conceptos procedentes del campo de la ciencia en sus textos poéticos, más tarde esta presencia se complementaría, de una manera indirecta, a través del materialismo histórico. En busca de un sostén legitimador que les garantizara un lugar en el progreso de la humanidad, al lado de las ciencias "duras" y de la tecnología, las artes y las humanidades encontraron una opción atractiva en el marxismo, el cual les otorgaba una perspectiva de validez con grado "científico". A través del análisis materialista de la historia se podría alcanzar el ideal humanista propuesto por el socialismo y exorcizar racionalmente las amenazas apocalípticas de una ciencia y una técnica "fuera de control".

No obstante, si una de las huellas más evidentes de la presencia del discurso científico en la obra de Vallejo se encuentra en los planteamientos estéticos vinculados al materialismo dialéctico, resulta posible rastrear su irrupción antes. Por ejemplo, es frecuente que en algunos poemas de *Trilce* se señale la presencia de vocabulario que proviene del campo de la ciencia, especialmente terminología médica, biológica o numérica. De una manera superficial, es posible decir que esto obedece a dos razones. Por una parte, la afición que cultivaron algunos Modernistas hispanoamericanos por los temas de la ciencia, como mencioné anteriormente. Por otra, el uso de terminología exótica, en especial científica o técnica, como gesto de ruptura de las vanguardias, tanto en el plano de la creación verbal como en el de la búsqueda de un nuevo arte congruente con una nueva realidad. Sin embargo, la formación de Vallejo ofrece otras posibles razones que conducen a integrar estos rasgos textuales de su producción poética con una visión más amplia de la realidad. Ésta consistiría en una especie de panteísmo de raíz científica que más tarde se complementará con la concepción dialéctica de la realidad propugnada por el materialismo histórico. En otras palabras, este panteísmo de fondo científico, alimentado por el materialismo cientificista característico del siglo XIX --en el que sobresalen la teoría de la evolución y las leyes de la transformación de la materia y la energía--, entroncaría con los enfoques materialistas del desarrollo histórico de las naciones. Como trataré de mostrar a continuación, en la carrera de Vallejo hay algunos incidentes previos, tanto a su debut vanguardista con *Trilce*, como a su aproximación a las ideas de izquierda, que permiten trazar un esquema del papel del discurso científico en su producción literaria.

Los inicios vertiginosos

Cuando, a los 19 años, Vallejo se vio en la necesidad de elegir seriamente una profesión, alentado por su hermano Víctor y por su padre, consideró estudiar la carrera de medicina. El 19 de abril de 1911, se matriculó en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para asistir a los cursos de anatomía, fisiología y antropología, física, botánica, química y dibujo.¹ Sin embargo, tuvo que interrumpir estos estudios por necesidades económicas. Uno de los trabajos que entonces ejerció lo llevó al asiento minero de Quiruvilca. Más tarde, pasó a ser preceptor de los hijos de un hacendado en el pueblo de Ambo (1911) y posteriormente ayudante de cajero en la hacienda azucarera "Roma" (1912),

¹ Cf. Juan Espejo Asturrizaga. *César Vallejo Itinerario del hombre 1892-1923*, pp. 26-27.

localidad cercana a Trujillo.² Después de estas experiencias impactantes entre hacendados, mineros y peones agrícolas, que repercutirán posteriormente en su obra --de ahí saldrá, por ejemplo, la novela *El tungsteno* (1931)--, Vallejo finalmente inició, en 1913, el curso de Letras en la Universidad de la Libertad, en Trujillo, y presentó la tesis "El romanticismo en la poesía castellana" (1915). Antes de abandonar su breve y atropellada etapa universitaria en Trujillo, y huir hacia Lima, a raíz del desencuentro amoroso con Mirtho,³ cursó dos años de jurisprudencia.

Tanto en Trujillo como en Lima, Vallejo entró en contacto con figuras renovadoras de la literatura y la política. Durante su estancia en Trujillo, a partir de 1915, formó parte del grupo conocido como "los bohemios" --el cual era encabezado por Antenor Orrego, director del periódico *La Reforma*, y Eulogio Garrido--, en cuya compañía se nutrió de literatura modernista hispanoamericana, simbolista y post-simbolista francesa.⁴ En las "Palabras prologales" a *Trilce*,⁵ Orrego describe la vida literaria que el grupo compartía: lecturas de Darío, Nervo, Whitman, Verlaine, Paul Fort, Samain, Maeterlinck y otros, atmósfera en la que también se respiraba un afán constante de innovación. Alcides Spelucín, otro de los "bohemios" de Trujillo, al hacer un recorrido de las primeras etapas del desarrollo poético de Vallejo, rememora cómo Orrego recibió con entusiasmo el poema "Aldeana", para su publicación en diciembre de 1915, en el periódico *La Reforma*, porque cumplía con las incitaciones del joven crítico para que el poeta dejara la imitación de otros modelos y emprendiera la búsqueda de su propia expresión.⁶ Hasta entonces, tanto en su temática como en su expresión, la escritura de Vallejo había permanecido estancada en un tardío romanticismo, fruto del encierro provinciano en poetas como Manuel Acuña o Juan de Dios Peza. Sin embargo, a partir de ese momento, Vallejo emprende una vertiginosa

² Cf. *ibid*, pp. 26-30.

³ Cf. Antenor Orrego, "Palabras prologales", prólogo a la primera edición de *Trilce*, 1922, recogido en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, pp. 199-209. Orrego relata que dentro de los rituales del grupo de amigos al que ambos pertenecían estaba llamar con nombres alegóricos o de la antigüedad clásica a las muchachas que los acompañaron en sus andanzas de bohemia literaria. En un acceso de celos, Vallejo llegó a empuñar una Smith & Wesson para vengar un agravio sentimental que había sufrido. Otra versión de estos hechos sugiere que Vallejo, bajo la influencia del éter y recordando las desavenencias con su musa, intentó suicidarse (Cf. Juan Espejo Asturrizaga. *op. cit.*, pp. 56-57). Más tarde, Vallejo incluyó en su libro *Escalas melografiadas* (1923) el cuento "Mirtho", que tiene los rasgos fantásticos de los relatos de Edgar Allan Poe, y en el cual los móviles narrativos son la doble identidad de una joven, la infidelidad y los celos.

⁴ Víctor Raúl Haya de la Torre, condiscípulo de Vallejo y futuro líder del partido APRA (Alianza Popular Revolucionaria y Americana) --uno de los primeros partidos sudamericanos de vocación popular, del cual también fue fundador José Carlos Mariátegui-- fue quien presentó al poeta con Antenor Orrego (Cf. Alcides Spelucín, "Contribución al conocimiento de César Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 178).

⁵ Cf. Antenor Orrego, "Palabras prologales", prólogo a la primera edición de *Trilce*, 1922, recogido en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, pp. 199-209.

⁶ Cf. Alcides Spelucín, "Contribución al conocimiento de César Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 181.

carrera para recuperar el tiempo perdido y ponerse al día, la cual lo conducirá, en pocos años, a través de toda suerte de influencias, escuelas y movimientos, a la cima de su carrera con el poemario *Trilce* (1922).⁷

Al llegar a Lima, a principios de 1918, Vallejo de inmediato se puso en contacto con personajes importantes del medio literario: en enero, se encontró con Abraham Valdelomar, en febrero, lo recibió José María Eguren y en marzo, visitó a Manuel González Prada. Éste último, que moriría unos meses después, era en aquel entonces director de la Biblioteca Nacional y gozaba de la reputación de maestro y guía de la juventud. La importancia de su autoridad y la ascendencia que ésta tuvo sobre Vallejo se percibe en la dedicatoria del poema "Los dados eternos", incluido en *Los heraldos negros*, en la cual el poeta agradece el entusiasmo que el "gran maestro" había mostrado cuando aplaudió la "emoción bravia y selecta" que, según él, su composición contenía.⁸ En cuanto a José María Eguren, André Coyné afirma que Vallejo, desde Trujillo, admiraba al autor de *Simbólicas* y de *La canción de las figuras*, poemarios de raras sugerencias y tenues armonías, y que su lectura pudo estimular la producción de líneas como "en la multiciencia de un dulce noser" o títulos como "Eneida" (canto de enero) o "Espergesia" (posiblemente esperanza+genesia).⁹ Habría que agregar que la influencia de Julio Herrera y Reissig --rastreada con detalle por Alcides Spelucín--,¹⁰ también está presente en este tipo de composición de palabras, pues el poeta uruguayo llegó a titular composiciones con nombres como "Eglogánimas", "Estrolúminas" "Eufocordias" y "Nocteritnias".¹¹

Abraham Valdelomar significó, para Vallejo, el primer contacto con la poesía de vanguardia. Prosista y poeta multifacético, recién regresado de Italia, Valdelomar se dedicaba a escandalizar Lima con gestos y actitudes. Su revista *Colónida* había rendido homenaje a Santos Chocano, pero también a Eguren, que estaba en el ostracismo. Junto con Federico More, Alfredo González Prada, Pablo Abril de Vivero y otros poetas jóvenes había publicado *Las voces múltiples*, libro de versos colectivo, aún de predominante retórica modernista, pero que inauguraba, en Perú, la poesía de vanguardia, con todo lo que ésta implicaba de ruptura, tanto en métrica como en temas y estructura. Valdelomar no

⁷ Alcides Spelucín, "Contribución al conocimiento de César Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 171-172.

⁸ Cf. André Coyné, "César Vallejo, vida y obra" en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 20.

⁹ Cf. *idem*

¹⁰ Cf. Alcides Spelucín, "Contribución al conocimiento de César Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 183-198.

¹¹ Cf. Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*. Las "Eglogánimas, sonetos campesinos" y las "Estrolúminas o cromos exóticos, sonetos endecasílabos" pertenecen a *Los éxtasis de la montaña*; las "Eufocordias, sonetos endecasílabos exóticos" aparecen en *Los parques abandonados*; y las "Nocteritnias" forman parte de *Tertulia lunática*.

sobresalió, como ninguno de los "colónidas", pero apoyó mucho a Vallejo --al igual que Orrego-- subrayándole que él era el único responsable de su poesía. Así, durante el verano de 1918, Vallejo seleccionó los poemas que había traído de Trujillo, escribió otros más, y entregó a la imprenta los materiales de *Los heraldos negros*, mientras esperaba el prólogo de Valdelomar, el cual nunca llegó.¹² Éste, a pesar de que ya había publicado artículos en la prensa en los que elogiaba a su amigo, demoró demasiado en entregar sus páginas introductorias y finalmente el libro salió sin ellas, al año siguiente.¹³

Después de dos giras exitosas por ciudades del norte y del sur del país, Valdelomar se alejó de la literatura para dedicarse a la política. Cuando murió, en noviembre de 1919, a los 31 años, ya ejercía el cargo de diputado por Ica. Ese mismo año, en Arequipa, la ciudad más importante al sur del país, Alberto Hidalgo y Alberto Guillén publicaron sus respectivos libros *Panoplia lírica* y *Prometeo*. Según Coyné, Hidalgo hacía alarde de un futurismo agresivo heredado de Marinetti; y Guillén, de un egotismo altruista y viril, con citas de Nietzsche, Stirner y Whitman. Sin embargo, en realidad estos poetas resultaban más novedosos que nuevos,¹⁴ especialmente si se los compara con el Vallejo que se estaba gestando y que iría a poder expresar esta medular diferencia solamente más tarde, cuando hiciera manifiesta su crítica de la vanguardia superficial en artículos como "Poesía nueva".¹⁵

Seguramente, Vallejo tuvo su primer contacto con las corrientes de vanguardia más difundidas a través de su amistad con Valdelomar. Hart observa que el conocimiento de estos temas que Vallejo tenía por aquel entonces se limitaba a la revista *Colónida* del propio Valdelomar y a algunas otras publicaciones como *La Esfera*, *España* y *Cervantes*.¹⁶ También André Coyné coincide en que Vallejo conoció la vanguardia europea a través de algunas revistas españolas --*Cervantes* y más tarde *Ultra*--, las cuales pudo consultar en la librería "La Aurora Literaria". De ahí supo, dice Coyné, lo que eran los *ismos* anteriores al ultraísmo: futurismo, cubismo, dadaísmo, así como los ejemplos americanos de un Tablada o un Huidobro.¹⁷

¹² Cf. *ibid.* p. 21-22.

¹³ Cf. Georgette de Vallejo, "Apuntes biográficos" en *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. seguido de Apuntes biográficos sobre César Vallejo por Georgette de Vallejo. Obras completas 3*, pp. 102-103.

¹⁴ Cf. André Coyné, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ Cf. César Vallejo, *Favorables París Poema*, num. 1, París, julio de 1926, en *Crónicas Tomo 1. 1915-1926*, pp. 332-333.

¹⁶ Stephen Hart, *op. cit.*, p. 77. Juan Espejo Asturrizaga también da noticia de que la librería en la plaza Iquitos de Trujillo distribuía estas revistas junto con otras novedades de la época, como las obras del Premio Nobel de Literatura (1915) Romain Rolland (Cf. Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, p. 47)

¹⁷ Cf. André Coyné, *op. cit.*, p. 32. Coyné observa que no vale la pena destacar --como dice que se empeña en hacerlo Xavier Abril-- la lectura que Vallejo pudiera haber hecho de *Un coup de dés* de Mallarmé, en la

Lo cierto es que Vallejo no ingresó en el ambiente de los movimientos de vanguardia por medio de manifiestos o cualquier otro gesto agitador propio de estos grupos, sino que lo hizo de una manera más natural, a través de la publicación de *Trilce*, como veremos más adelante. Antes de esto, Vallejo no escribió ningún artículo que versara sobre temas relacionados específicamente con las nuevas corrientes literarias y hubo que esperar hasta que llegara a París para que, después de aclimatarse en el ambiente artístico de la ciudad, gracias principalmente a su labor de periodista, emitiera sus primeras opiniones acerca de estos temas. Si en un principio el acontecimiento de la publicación de *Trilce* pasó inadvertido, después la crítica lo consideró como una referencia importante. La primera mención que se hizo de Vallejo en Europa fue la que Alberto Guillén publicó en la revista madrileña *Cosmópolis*¹⁸ --dirigida por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y concebida, en 1919, como un puente entre España e Hispanoamérica.¹⁹ Posteriormente, Guillermo de Torre incluyó una mención importante de *Trilce* y de su autor en su temprano *Literaturas europeas de vanguardia* (1925),²⁰ a pesar de las espinosas relaciones que mantenía con Hispanoamérica, las cuales se gestaron principalmente alrededor de la polémica figura de Vicente Huidobro.²¹

Tanto 1919 como 1920 fueron años nefastos para el poeta, a pesar de que empezaba a abrirse un espacio en la prensa limeña --como lo había logrado anteriormente en Trujillo-- y ya gozaba de cierto renombre en los medios literarios.²² Seguía ganándose la vida como preceptor escolar y maestro de primaria, y asistía a cursos en la Facultad de Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Al morir el fundador de la primaria en que trabajaba, el Colegio Barrós, Vallejo intentó, junto con otros colegas, reorganizar la escuela, que era de las mejores de Lima, con el nuevo nombre de Instituto Nacional. Sin embargo, la inexperiencia administrativa del grupo, sumada a diferencias por dinero, rencillas personales y al desencuentro amoroso de Vallejo con Otilia Villanueva, cuñada de

traducción de Rafael Cansinos Asséns, pues, aunque al poeta francés se le debe la moderna sintaxis lírica, ésta ya ostentaba muchas modalidades buenas y malas, es decir, era algo que ya estaba en el aire.

¹⁸ Cf. Georgette de Vallejo, "Apuntes biográficos" en *op. cit.*, p. 106.

¹⁹ Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, p. 50?

²⁰ La cita dice así: "Vallejo se inscribe, pues, en un movimiento general que desprecia la rima, los ritmos regulares, 'las cadenas de enganches sintácticos y las fórmulas de equivalencia', suprime o utiliza libremente la puntuación, perturba la tipografía (espacios, líneas en mayúsculas, escritura vertical, diagonal, etcétera), y deja de tener en cuenta las cualidades musicales y auditivas del poema en busca de una 'arquitectura visible o invisible'" (*Apud*, André Coyné, *op. cit.*, p. 32-33)

²¹ Cf. nota 16 del capítulo 4 y p. 15 del capítulo 1.

²² En Trujillo, Vallejo había colaborado en *La Reforma*, *La Industria* y *La Semana*. En Lima, lo había hecho en *La Prensa* y *Nuestra Época* (dirigido por José Carlos Mariátegui). El prestigio se lo debía principalmente a Antenor Orrego, Eulogio Garrido y Abraham Valdelomar, que se habían referido a sus poemas o a su reciente libro *Los heraldos negros* (Cf. Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, pp. 213-236

uno de sus colegas, acabaron desmembrando el colegio y dejándolo en la calle.²³ Para entonces, el poeta ya había sufrido un importantísimo revés. En agosto de 1918, su madre había muerto, en Santiago de Chuco, sin que el poeta pudiera acudir a acompañarla en sus últimas horas.²⁴ Así, con este deceso, culminaba la cadena de muertes que lo rodeaban: su hermano Miguel Ambrosio, en agosto de 1915, la joven trujillana María Rosa Sandoval, con quien tuvo amores, a principios de 1918, González Prada y Valdelomar.

Esta situación desencadenó una crisis emocional en Vallejo. Fue acogido por unos amigos trujillanos y consiguió trabajo en la primaria del Colegio Nacional de Guadalupe. Entonces, a mediados de 1920, resolvió partir hacia París, no sin antes regresar a Santiago de Chuco para despedirse de sus familiares y visitar la tumba de su madre. De ahí, se dirigió de nuevo a Lima, pero se detuvo en el camino y regresó a Santiago, para asistir a las fiestas patronales. El 1° de agosto, Vallejo se vio injustamente envuelto en la denuncia de un conflicto que presenció, entre las autoridades y los comerciantes poderosos del lugar, cuyo saldo fue un muerto y un incendio. Acusado de "instigador intelectual", huyó, pero finalmente fue apresado en noviembre y recluso en la cárcel de Trujillo. En febrero de 1921, logró salir, gracias a las protestas de numerosas asociaciones estudiantiles, y al apoyo de varios intelectuales peruanos, amigos y abogados. Los tres meses y medio de encierro fueron fundamentales en su producción, tanto desde el punto de vista anímico como del creativo. Durante ellos, compuso gran parte de *Trilce* y las prosas "Cuneiformes", y la experiencia amarga le resultaría tan intensa que afloraría en momentos posteriores de su escritura.

En marzo, Vallejo regresó a Lima y, tras algunas dificultades, fue reinstalado en el Colegio Nacional de Guadalupe. A mediados del año siguiente, ganó el premio de la Sociedad Femenina "Entre Nous" con el cuento "Más allá de la vida y de la muerte", el cual utilizó para publicar el nuevo poemario que acababa de terminar. *Trilce* salió de las prensas de la penitenciaría de Lima en septiembre de 1922, con el mencionado prólogo de Antenor Orrego, a quien, sin mucha esperanza en las respuestas que había despertado, le comentó por carta: "El libro ha caído en el mayor vacío".²⁵ En realidad, el libro causó un gran desconcierto que tardaría en ser asimilado. Por otra parte, como apunta Coyné, su

²³ Cf. Georgette de Vallejo, "Apuntes biográficos" en *op. cit.*, p. 103-104.

²⁴ Este golpe se reflejará en *Trilce* y en algunas posibles modificaciones a los poemas "Hojas de ébano" "Los pasos lejanos" y "Enereida" de *Los heraldos negros*.

²⁵ La carta continúa así: "Soy responsable de él. Asumo toda responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser libre, no lo seré jamás (...) Quiero ser libre, aun a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre, me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices..." (citado en Enrique Ballón Aguirre, "Cronología" en César Vallejo. *Obra poética completa*, pp. 284, 286).

publicación coincidió desfavorablemente con la ausencia de Valdelomar y el encarcelamiento en Guatemala de José Santos Chocano, quien había sido entronizado "poeta de América", dentro de la tradición anterior del Modernismo declamatorio de alientos continentales.²⁶ Mientras tanto, Vallejo publicó dos obras en prosa: *Escalas melografiadas*, en marzo de 1923, libro de narraciones breves que incluía "Cuneiformes"; y *Fabla salvaje*, en mayo, pequeña novela que cuenta un idilio trágico entre campesinos de la región andina. Para entonces, por medio de la recomendación de Alcides Spelucín, Vallejo había conseguido ser corresponsal en Lima del periódico trujillano *El Norte*, pero, cesado de su trabajo en el Colegio Nacional de Guadalupe, a mediados de 1923, por recortes al presupuesto, decidió partir hacia Europa.

Vallejo llegó a París en julio de 1923 y, después de unos meses difíciles, se instaló en el taller del escultor costarricense Max Jiménez. En 1924, conoció a Juan Gris y a Huidobro, en cuya casa entabló amistad con Juan Larrea. Ese mismo año, fue operado de una hemorragia intestinal y su mala recuperación lo hizo considerar su posible regreso a Perú, donde su padre acababa de morir. En 1925, Vallejo consiguió empleo en el Bureau des Grands Journeaux Latino-Américains, e inició una carrera más sólida como periodista, que le abrió las puertas del mundo europeo de la cultura. Empezó a escribir crónicas regularmente para el semanario limeño *Mundial*; en 1926, lo hizo para *Variedades*, y en 1929 y 1930, para *El Comercio* y algunas otras revistas peruanas como *Amauta*, de Mariátegui, actividad que también realizó para la prensa francesa y española. En junio y octubre de 1926, Vallejo publicó junto con Larrea los dos números de *Favorables, París, poema*, pequeña revista en la que convive con Tzara, Reverdy, G. Diego, Juan Gris, Huidobro, Neruda y otras figuras.²⁷

Una de las primeras preocupaciones de Vallejo, al llegar a París, fue confrontar la cultura latinoamericana con la europea. Criticó la inequidad de las relaciones entre ambas culturas.²⁸ la tendencia a la imitación en que la primera había caído,²⁹ y la megalomanía continental del latinoamericano.³⁰ En busca de una expresión genuinamente latinoamericana, rehuyó en principio cualquier identificación ideológica, procurando conservar la libertad creativa del escritor --que consideraba haber conquistado en *Trilce*-- y

²⁶ Cf. Andre Coyne. *op cit.* p 32.

²⁷ Cf. André Coyne. *op cit.* p 38.

²⁸ Cf. César Vallejo. "Cooperación", *El Norte*, Trujillo, 26 de febrero de 1924, citado en Enrique Ballón, "Para una definición de la escritura de Vallejo", p. XI.

²⁹ Cf. César Vallejo. "La juventud de América en Europa", *Mundial*, Lima, 1 de febrero de 1929, citado en Enrique Ballón. "Para una definición de la escritura de Vallejo", p. LV-LVI.

³⁰ Cf. César Vallejo. "La megalomanía de un continente", *El Comercio*, Lima, 3 de febrero de 1929, citado en Enrique Ballón. "Para una definición de la escritura de Vallejo". p. LVI-LVII.

su independencia ante editores corruptos, escritores arribistas y críticos traficantes.³¹ A esta situación se sumaron la convivencia con otros latinoamericanos en París, el interés de algunos europeos por la cultura latinoamericana, la escritura de la novela incaica *Hacia el reino de los Sciris*,³² y la proximidad con Mariátegui y la idea de una "Indoamérica".³³

El desarrollo de Vallejo en este escenario es complejo y no es aquí lugar para describirlo con detalle. Basta decir que desembocó en una crisis moral y de consciencia cuya causa fue, según Georgette de Vallejo, "la ignorancia de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada y sufrida en la cual vive".³⁴ Esta situación lo llevó, a finales de 1927, a empezar a estudiar la realidad histórica y social a través del marxismo, asistiendo a reuniones y charlas de amigos de la Unión Soviética, leyendo con asiduidad varios libros relacionados con el asunto y discutiendo temas como la lucha de clases, el materialismo dialéctico, la revolución bolchevique, la organización socialista del trabajo y el lugar del arte en la nueva sociedad que se anunciaba. Vallejo hizo tres viajes a la Unión Soviética y publicó varios artículos y dos libros al respecto: *Rusia en 1931, reflexiones al pie del Kremlin* (1931) y *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal* (1932). A partir de 1928, su pensamiento reflexivo y su vena creativa estarán teñidos por el marxismo-leninismo, de una manera ambigua alrededor del problema de la libertad del escritor y sus deberes ante la sociedad y el futuro señalado por la utopía socialista.³⁵ Los dos libros de reflexión cultural más importantes que reúnen artículos nuevos con artículos anteriores modificados por su acercamiento al marxismo son *Contra el secreto profesional* (1923-1924, 1929) y *El arte y la revolución* (1929-1931), ambos no publicados sino hasta 1973. Vallejo se vio forzado a salir de Francia a finales de 1931, por sus actividades políticas, y residió en Madrid, donde llegó a militar en el Partido Comunista Español. Regresó a París en 1932 y permaneció ahí

³¹ Cf. César Vallejo, "La miseria de León Bloy. Los editores, árbitros de la gloria", *El Norte*, Trujillo, 1 de noviembre de 1925, citado en Enrique Ballón, "Para una definición de la escritura de Vallejo", p. XI.

³² Vallejo no pudo publicar esta pequeña novela y la abandonó inconclusa (Cf. André Coyné, *op. cit.*, p. 40).

³³ Hay grandes similitudes entre los argumentos de Mariátegui y los de Vallejo en contra de la imitación vacía de la cultura europea. También es interesante el hecho de que Mariátegui tomó a Vallejo como modelo de escritor cuya obra ejemplificaba sus ideas de corte nacionalista-étnico y representaba, así, la verdadera vanguardia no enajenada de la realidad nacional del Perú. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), Mariátegui continuó dando ese lugar a Vallejo, principalmente en contraposición de figuras como Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo, que pertenecieron al "colonidismo" cosmopolita de ruptura con el régimen academicista anterior, pero que no lograron superar, por diversas causas, el "decadentismo" importado (Cf. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pp. 253-262 y 279-289).

³⁴ Georgette de Vallejo, *op. cit.*, p. 112.

³⁵ Vallejo fue promotor de la literatura proletaria y, entre los varios textos importados que concluyó, en 1931, se cuentan la novela *El tungsteno*, el cuento "Paco Yunque", y las obras dramáticas *Lock-Out* y *Entre las dos orillas corre el río*

hasta su muerte, acaecida en 1938, sin que pudiera acabar de ordenar y poner título a su último poemario, publicado póstumamente, en 1939, como *Poemas humanos*.

La huella del materialismo

El interés original que Vallejo mostró por la ciencia --el cual lo llevó a elegir la carrera de medicina e inscribirse, en 1911, en varios cursos impartidos por la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos-- tuvo continuidad en una serie de eventos posteriores. En Trujillo, una vez matriculado en el primer año de Letras de la Universidad de La Libertad, en 1913, consiguió el puesto de preceptor en el Centro Escolar No. 241 y, al informar que había seguido cursos de ciencias en la Universidad de San Marcos, le asignaron las clases de ciencias naturales: Botánica, Anatomía, etcétera. El desempeño de Vallejo durante el segundo año de Letras fue brillante y, entre las varias distinciones que recibió, estuvo la del curso "Filosofía Objetiva", la cual incluía un diploma y la obra *Los enigmas del universo*, traducción española de *Die Welträtsel* (1899), del biólogo y filósofo alemán Ernst Haeckel (1834-1919).³⁶

Según apunta Stephen Hart, Vallejo encontró reunidas, en esta obra de Haeckel, las tres corrientes del pensamiento científico del siglo XIX: el positivismo, el materialismo y el darwinismo. Aunque Hart observa acertadamente que, de la familiaridad con los temas de la medicina y de la biología, surgen en la poesía de Vallejo palabras que forman parte de la terminología de estas disciplinas, especialmente aquellas que se refieren a partes del cuerpo humano, no insiste en el posible impacto más profundo de estas ideas en la escritura del poeta. Se limita a señalar que, si en *Los heraldos negros* aparecen palabras como "neurasténico" y "batracios", utilizadas solamente por su efecto exótico, en *Trilce* los términos técnicos "refuerzan una cosmovisión determinista", pero no la desarrolla. Para Hart, la presencia de vocabulario científico en la poesía de Vallejo cumple principalmente una función: recordarle al hombre el hecho de que todos somos animales, y recalcar la realidad biológica de su cuerpo. Como Goethe, afirma Hart, Vallejo quería utilizar términos y conceptos científicos con el fin de apoyar sus revelaciones poéticas.³⁷

El pensamiento de Haeckel se encuadra dentro de lo que Nicola Abbagnano define como positivismo evolucionista, el cual, a su vez, constituye una de las dos formas

³⁶ Cf. Juan Espejo Asturrizaga. *op. cit.*, pp. 32-34.

³⁷ Cf. Stephen Hart, *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, pp. 63-65.

históricas del positivismo, siendo la otra el positivismo social. En la primera, que tiene como modelo a Herbert Spencer, el valor religioso de la ciencia se justifica por medio de una misteriosa realidad infinita que sería su fundamento. En la segunda, tipificada por el pensamiento de Claude Henri de Saint-Simon, Auguste Comte y John Stuart Mill, la ciencia es el cimiento de un nuevo orden social y religioso unitario. Abbagnano explica que la tendencia propia del romanticismo de identificar lo finito con lo infinito, de considerar lo finito como revelación y realización progresiva de lo infinito, fue transferida y realizada por el positivismo en el seno de la ciencia. Así, la ciencia fue exaltada y considerada como única manifestación legítima de lo infinito y, por ello, se llenó de una significación religiosa que pretendía suplantar a los cultos religiosos establecidos y que rechazó, por inútil y supersticiosa, toda alegación sobrenatural. Al mismo tiempo que se postulaba como única religión, la ciencia adquiriría el carácter de único fundamento posible de la vida humana individual y social --encerrando en sus formas también a la moral y a la política-- y jugaba el papel de garantía infalible de su propio destino, en el panorama de exaltado optimismo que acompañó y provocó el nacimiento y la afirmación de la organización técnico-industrial de la sociedad moderna. De esta manera, se entiende la definición sintética que Abbagnano da del positivismo como "el romanticismo de la ciencia".³⁸

Dentro de este esquema, el evolucionismo toma a la teoría biológica de la transformación de las especies como fundamento de una teoría general de la realidad natural y como manifestación progresiva de otra realidad --sobrenatural o metafísica-- infinita e ignota. Se trata de una generalización metafísica de la doctrina biológica de la evolución orgánica, condicionada por el presupuesto romántico antes mencionado de lo infinito revelado en lo finito ya que, sólo en virtud de éste, los procesos evolutivos singulares, experimentables fragmentariamente por la ciencia en algunos aspectos de la naturaleza, se unen en un proceso único universal y continuo, y necesariamente progresivo.³⁹ Ya en su artículo "El progreso, su ley y su causa" (1857), Herbert Spencer había propuesto el principio evolutivo que va de lo simple a lo complejo, de lo homogéneo a lo heterogéneo, de la dispersión a la concentración, a través de diferenciaciones sucesivas, como un hecho universal y cósmico, tanto si se trataba del desarrollo de la materia o de la vida, como si se trataba de los cambios en la sociedad, la ciencia, el arte e incluso el

³⁸ Cf. Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía. Tomo III* "La filosofía del romanticismo. La filosofía de los siglos XIX y XX", p. 236. Cita en la misma página.

³⁹ Cf. Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía. Tomo III* "La filosofía del romanticismo. La filosofía de los siglos XIX y XX", pp. 278.

lenguaje, la conciencia y la sustancia espiritual tras ella. Así, el progreso adquiriría un valor infinito y por lo tanto misteriosamente religioso.⁴⁰

Sin embargo, a pesar de que Spencer sostuvo que el progreso podía expresarse tanto en términos de movimiento como de espiritualidad y conciencia, las orientaciones del positivismo evolucionista fueron más numerosas en su aspecto materialista que en su aspecto espiritualista. El entusiasmo que despertaron descubrimientos como el equivalente mecánico del calor llevó, por ejemplo, a posturas que reducían la vida y el pensamiento a un complejo de fenómenos fisicoquímicos que excluían la existencia de cualquier "fuerza vital". De esta manera, el repudio de la metafísica cayó en una metafísica de la materia.

Dentro de las tendencias materialistas, hubo una orientación más cauta, menos radical. En ella se encerraron, junto con Darwin, numerosos partidarios del agnosticismo, entre los que se encontraba Emilio Du Bois-Reymond (1818-1896). En *Siete enigmas del mundo* (1880), este autor enumeró una serie de problemas ante los cuales se declaraba con un solo *ignoramus e ignorabimus*: 1) la naturaleza de la materia y de la fuerza, 2) el origen del movimiento, 3) primera aparición de la vida, 4) la ordenación finalista de la naturaleza, 5) el nacimiento de la sensibilidad y de la conciencia, 6) el pensamiento racional y el nacimiento del lenguaje, y 7) la cuestión del libre albedrío. Ernst Haeckel quiso resolverlos.⁴¹

Haeckel introdujo el trabajo de Charles Darwin en el mundo de habla alemana. En *Morfología general de los organismos* (1866) presentó el resultado de los amplios estudios de zoología que hizo --especialmente en invertebrados como los radiolarios, las esponjas y los anélidos-- apoyándose en las ideas del científico inglés. Haeckel pretendía extender la teoría darwiniana de la evolución a todas las formas orgánicas. En este sentido, su obra se adelantó a la *Descendencia del hombre*, que Darwin no publicó hasta 1871. Sin embargo, concebía el transformismo biológico como una nueva filosofía que suplantaría todas las anteriores filosofías y religiones. Haeckel expuso sus ideas en forma popular en *La historia de la creación natural* (1868),⁴² *Antropogenia* (1874), *El monismo como ligamen entre la religión y la ciencia* (1893) y *Los enigmas del universo* (1899). Este último vendió más de 400.000 ejemplares, aunque, a partir de 1920, cesó su venta.

Entre las aportaciones más sobresalientes de este científico y filósofo alemán está la "ley biogenética fundamental", esto es, el paralelismo entre el desarrollo del embrión

⁴⁰ Cf. Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía. Tomo III* "La filosofía del romanticismo. La filosofía de los siglos XIX y XX", pp. 285.

⁴¹ Cf. Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía. Tomo III* "La filosofía del romanticismo. La filosofía de los siglos XIX y XX", pp. 303-304; Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo I, p. 26.

⁴² En la introducción a *Los enigmas del universo*, Haeckel consigna 9 ediciones corregidas de este libro y 12 traducciones diferentes en el lapso comprendido entre 1868 y 1899.

individual y el desarrollo de la especie a la cual pertenece. La "ontogénesis", o sea el desarrollo del individuo, es una breve y rápida repetición (recapitulación) de la "filogénesis" o evolución de la estirpe a que pertenece, de los precursores que forman la cadena de progenitores del individuo mismo, repetición determinada por las leyes de la herencia y de la adaptación.⁴³ James L. Gould describe el proceso de la siguiente manera.

Un feto humano comienza su desarrollo como una célula única, tal como la vida debe haber empezado. Aproximadamente ocho días después, la célula crece como una esfera hueca (la blástula) que es morfológicamente similar a las esponjas. El embrión entonces se invagina para formar una estructura de doble capa en forma de taza (la gástrula) que es similar a la de celenterados como las medusas y los corales. En seguida, el embrión humano empieza a elongarse y en un periodo de 30 días pasa a través de etapas de desarrollo con agallas, una cola y extremidades parecidas a aletas típicas de los peces y los anfibios. Pronto, el embrión adquiere una forma obviamente mamífera, pero sólo dos meses después parece claramente un primate.⁴⁴

Junto con esta demostración sobre las especies, Haeckel suponía dar evidencia de la continuidad y unidad del desarrollo orgánico. De ahí, proponía otra ley que pretendía describir la unidad y continuidad de todo el mundo real, la llamada "ley de la sustancia", cuyos presupuestos eran la conservación de la materia, demostrada por Lavoisier (1789), y la de la fuerza, por Mayer (1842). Esto condujo a Haeckel a suponer que la materia y la fuerza no son sino dos atributos inseparables de una sustancia única. Con este monismo combatió la separación o distinción entre materia y espíritu y, de esta manera, la separación entre divinidad, mundo, espiritualidad del alma y libre albedrío.⁴⁵ De esta manera, los enigmas 1, 2 y 5, presentados por Emilio Du Bois-Reymond, se resuelven en la concepción haeckeliana de *substancia*, porque la fuerza, el movimiento, la materia y la conciencia no tienen un origen, sino que han existido desde siempre. Los enigmas 3, 4 y 6 también encuentran su solución, porque la vida y la razón son productos de la evolución natural. El enigma 7, el libre albedrío, no es objeto de una explicación crítica porque, como dogma puro, no reposa más que sobre una ilusión. La filosofía monista de Haeckel reconoció, finalmente, un solo enigma: el problema de la sustancia.⁴⁶

⁴³ Haeckel enuncia y da una breve explicación de su "Ley biogénica fundamental", acompañada por un panorama de su inserción en el desarrollo de la biología, en el capítulo "Nuestra genealogía" (Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, pp. 84-101).

⁴⁴ Cf. James L. Gould y Carol Grant Gould, "Ernst Heinrich Haeckel", en Encarta Encyclopaedia, 1996, CD-ROM.

⁴⁵ Cf. Nicola Abbagnano, *Historia de la filosofía Tomo III* "La filosofía del romanticismo. La filosofía de los siglos XIX y XX. pp. 304-305.

⁴⁶ Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo I, pp. 26-27, tomo II, pp. 187-188. Haeckel entabló una fuerte polémica con Du Bois Reymond, quien sostenía la existencia de dos límites "infranqueables" del

Según Haeckel, la evolución comienza por la condensación de una materia primitiva en centros individuales o *pyknátomos*, dotados de movimiento y sensibilidad. Resume así los puntos capitales de su cosmogonía monista, el *perpetuum mobile* del universo: 1) el espacio es infinitamente extenso e ilimitado, siempre lleno de sustancia;⁴⁷ 2) el tiempo es infinito, eterno; 3) la sustancia se encuentra en todas partes y todo el tiempo en movimiento y cambio ininterrumpido, el reposo perfecto no existe, la materia y la energía permanecen invariables, sólo mudan; 4) el movimiento de la sustancia es un círculo eterno cuyas fases se repiten periódicamente; 5) esas fases consisten en la alternancia periódica de las condiciones de agregación y la principal de ellas es la diferenciación primitiva de la masa y el éter; 6) esta diferenciación se funda en una condensación creciente de la materia en la formación de innumerables pequeños centros (*pyknátomos*) cuyas causas eficientes son las propiedades inmanentes a la sustancia: sensación y esfuerzo; 7) mientras en una parte del espacio se producen por este proceso *pyknótico* cuerpos celestes, en otra se produce el proceso inverso de destrucción por choque; 8) se genera calor que es representado por las nuevas fuerzas vivas que provocan el movimiento del polvo cósmico y engendran nuevas esferas en rotación. El eterno juego se repite.⁴⁸

Después de este breve paréntesis, la cita que Hart hace de la tesis de Vallejo --"El romanticismo en la poesía castellana" (1915)-- en la cual se afirma que "la vida humana está determinada en sus distintas manifestaciones intelectuales por las funciones elementales biológicas",⁴⁹ adquiere un sentido de dimensiones más amplias en la obra del poeta peruano, que rebasa el señalamiento, hecho por Hart, de la presencia de las propuestas de Taine.⁵⁰ El trabajo de Vallejo sobre el romanticismo y la caracterización que hace Abbagnano del positivismo como "el romanticismo de la ciencia" también ofrecen resonancias interesantes, ya que fue el pensamiento filosófico de un gran escritor romántico

conocimiento humano: el lazo entre la materia y la fuerza. y la explicación del problema de la conciencia a través del conocimiento de la materia. Haeckel negaba el dualismo metafísico que separaba la materia y la fuerza del espíritu. Combatió las teorías vitalistas de la conciencia y las ideas teológicas de la inmortalidad del alma, y sostuvo que el problema era de índole fisiológica, reducible a fenómenos que dependen de la física y de la química. De esta manera, "el problema neurológico de la conciencia no es más que un caso particular del problema cosmológico universal, el de la substancia" (Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, p. 201-205).

⁴⁷ Haeckel aceptaba la teoría del éter como "parte imponderable de la materia [...] medio infinitamente sutil que llenaba el espacio fuera de la materia" y que explicaba, principalmente, diversos fenómenos de la luz y de la electricidad (Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, pp. 19-20).

⁴⁸ Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, pp. 40-41.

⁴⁹ Stephen Hart, *op cit*, pp. 63-64.

⁵⁰ Enrique Ballón Aguirre señala que *Filosofía del siglo XX*, de Hippolite Taine, fue el eje metodológico de la tesis "El romanticismo en la poesía castellana" (Cf. Enrique Ballón Aguirre, "Cronología" en César Vallejo, *Obra poética completa*, p. 272).

como Goethe, junto con el de Hegel, el que influyó directamente en los científicos alemanes que, como Haeckel, trabajaban los aspectos morfológicos del tema de la evolución.

Por otra parte, Jean Franco afirma que el libro de Haeckel inició a Vallejo en una interpretación monista y materialista del origen del universo y que su vocabulario dejó "hondas huellas en su poesía", en expresiones como "ciliado arrecife", "arácnidas cuestras", "grupo dicotiledón" y "999 calorías". Describe a Haeckel como "en modo alguno un tedioso pedante" y a su libro *Historia de la creación* como "un libro pintoresco con una gráfica explicación de los 'enmarañados bosques de algas', las 'almas de las plantas' y su dramática explicación sobre cómo se formaron las montañas y los océanos". De *Los enigmas del universo*, Franco destaca la rápida destrucción que hace de conceptos como la inmortalidad del alma y los dogmas antropocéntricos que, entre otras cosas, creaban un dios a imagen del hombre y evitaban percibir el modesto papel del hombre en el universo. No cabe duda de que, como dice Franco, estas ideas impresionaron al joven poeta que se había formado en un ambiente cristiano y le crearon un conflicto.⁵¹

Sin embargo, habría que agregar que dicho conflicto pudo haber sido aprovechado por Vallejo en forma retórica, es decir, como parte de una "expresión modelo" de los conflictos humanos de la época. Con esto no quiero decir que nunca los haya experimentado, sino que el propio hecho de expresarlos poéticamente --vinculados en acuerdo o desacuerdo con las convenciones literarias del momento-- hizo que dejaran de ser reflejo de una realidad personal momentánea para convertirse en artificio. Si es cierto, como apunta Franco, que Vallejo no mostró el entusiasmo --que ahora nos parece muy ingenuo-- de Haeckel acerca de su nueva "religión monista", basada en la ciencia, también es verdad que, entre 1913 y 1914, mientras trabajaba como preceptor en el Centro Escolar No. 241, escribió tres poemas didácticos, publicados en la revista *Cultura Infantil*, sobre temas científicos, en un claro ejemplo de que consideraba esta tarea iluminadora del maestro como indispensable. Franco ve una "cierta incongruencia" en estos poemas vallejanos (dedicados a la fosforescencia, la transpiración vegetal y la fusión) porque dice que "si no significaran otra cosa, esos poemas 'científicos' reflejaban su creencia en el poder de la educación y en las virtudes desmitificadoras del conocimiento científico, lo cual a su vez sugiere que su niñez ha de haber entrado, en algún momento, en desgarrador conflicto con las teorías de la ciencia".⁵² La observación de Franco me parece excesiva, pues el supuesto conflicto infantil no fue tan desgarrador como para impedir que Vallejo compusiera más tarde los poemas "científicos". Además, la estudiosa no aclara qué "otra cosa" pudieran

⁵¹ Cf. Jean Franco, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*, pp. 31-33.

⁵² Cf. *ibid.*, pp. 30-31

significar, con lo cual abre la puerta al énfasis en el "conflicto", que entonces se sitúa entre los avances tecnocientíficos y la visión de un escritor impresionado por ellos, cuya historia está marcada fuertemente por la religión y una muy incipiente modernidad provinciana. En realidad, ese enfoque transforma a Vallejo en una víctima de su tiempo, en el poeta-humanista desterrado de la modernidad tecnocientífica, tanto por su calidad de "periférico" como por su afinidad con un mundo religioso y espiritual que se ha ido perdiendo. Esto contribuye no sólo a alimentar la leyenda de Vallejo que Franco se propuso combatir al inicio de su libro, sino el mito general de que la poesía, y los poetas en particular, se encuentran en "estado de exilio" en el mundo moderno --mito cuyo paradigma inaugural es, como se vio anteriormente, la "abdicación" de los poetas en favor de los razonadores y de los artesanos que Shelley enfáticamente señaló.

Las primeras composiciones vallejianas en las que es posible detectar la presencia del discurso científico son los poemas didácticos aparecidos en *Cultura Infantil*. Como anota Spelucín, forman parte de los primordios poéticos de Vallejo y son resultado de su carrera en el magisterio.⁵³ Veamos, por ejemplo, el poema "Fusión", en el que se narra un acontecimiento especial que tiene lugar al caer la noche, durante un viaje en ferrocarril a través de la estéril puna peruana. El poeta describe, en primera persona, la fascinación de un niño que observa cómo empieza a nevar y que, al ver la nieve que se deshace en sus manos, pregunta cómo sucede aquello. La respuesta viene en seguida en las últimas tres estrofas:

--Claro --le dije en respuesta--
la nieve se ha liquidado
con el calor que le ha dado
tu mano. ¡Es natural!

La nieve es sólo agua dura;
Con el calor se disuelve.
Calla el pequeñuelo. Y vuelve
Los ojos al ventanal.

Advierte el tul de la noche
Y oye que el convoy pitea
Acercándose a la aldea
Del viaje punto final.⁵⁴

⁵³ Cf. Alcides Spelucín. "Contribución al conocimiento de César Vallejo", en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 173-175.

⁵⁴ Cf. Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, pp. 163-165. El poema apareció en la revista *Cultura Infantil*, Trujillo, no. 12, septiembre 1914.

Si no se tratara de una composición de carácter didáctico, incluida en una revista magisterial, tanto el título como la explicación científica resultarían extraños dentro de la orientación romántico-costumbrista del resto del poema, especialmente en América Latina, donde el romanticismo fue mucho más fuerte en sus rasgos de exaltación del espíritu de los pueblos y de su paisaje, que en contactos activos con el discurso científico, como fue el caso del romanticismo inglés y alemán, a través de figuras como Coleridge y Goethe, quienes, de hecho, estuvieron involucrados fuertemente con las prácticas científicas de su época y presentaron desarrollos en esos campos. También llama la atención el retrato de la curiosidad infantil que Vallejo logra --la cual se mantiene después de la revelación de la verdad científica escondida tras la magia del fenómeno--, pues contribuye a cuestionar la idea de un Vallejo impresionado y conmocionado negativamente por los avances científicos. En el caso de "Fosferescencia", el poeta tranquiliza a un niño que le cuenta asustado que vio luces en el cementerio. La descripción del infante acumula elementos que pertenecen a las narraciones románticas de muertos y aparecidos, mientras que la mirada explicativa del poeta didáctico esclarece el incidente con la ayuda de conceptos científicos sobre los fuegos fatuos. El tercer poema, "Transpiración vegetal", tiene un aire ciertamente bucólico pues narra una excursión a una huerta, durante la cual un grupo de muchachos duerme bajo un platanar y despierta aterido por el vapor de agua que ha descendido sobre ellos.⁵⁵

Por otra parte, regresando a las observaciones de Jean Franco, es necesario señalar que el hecho de que el cuento "Los caynas" relate la historia de una aldea en las lejanas montañas, que durante largos periodos no tiene contacto con el exterior, en la que los habitantes acaban convirtiéndose en monos, no es una peculiaridad vallejana. Si por un lado es cierto que puede verse una correspondencia entre esta historia de involución y el énfasis en la conciencia del hombre de su propia animalidad y proximidad con el mono, el tratamiento del tema por Vallejo no es forzosamente resultado de "la conmoción que la teoría evolucionista provocó en él",⁵⁶ pues continuaba siendo en esas fechas un tema de época.⁵⁷ Su dramatismo pudo deberse a la curiosidad que despertaban estas fantasías

⁵⁵ Cf. Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, pp. 161-162. "Fosforescencia" apareció en *Cultura Infantil*, Trujillo, no. 4, septiembre 1913; "Transpiración vegetal", en *Cultura Infantil*, Trujillo, no. 7, diciembre 1913.

⁵⁶ César Vallejo. *La dialéctica de la poesía y el silencio*, p. 32.

⁵⁷ Considérense, por ejemplo, los cuentos "El mono ahorcado" (1907), "Historia de Estilicón" (1904) y "El mono que asesinó" (1909), de Horacio Quiroga, y el cuento "Yzur", que aparece *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones, ambos deudores de "The murders in the rue Morgue", de Edgar Allan Poe. Más tarde, a propósito de los experimentos de Voronoff con glándulas de monos, Vallejo escribió las crónicas "La fáustica moderna" y "La revancha de los monos" (*Varietades* No. 962, Lima, 7 de agosto de 1926. y *Mundial*

científicas --curiosidad compartida con el público en general-- y a las posibilidades que éstas ofrecían a la ficción.

Por lo tanto, si, como afirman Franco y Hart, el impacto de la ciencia se percibe con más fuerza en el lenguaje de Vallejo, ello no implica que únicamente se encuentre en cuestiones formales, como la incorporación de nuevo vocabulario, la composición de neologismos y la explotación del carácter exótico de ambos. La huella del evolucionismo positivista no se queda en la superficie, sino que es integral, y su pervivencia explica la visión cósmica que puede encontrarse con más fuerza en *Trilce*.

***Trilce*: una lectura desde el científicismo**

El tema de los juegos lingüísticos en *Trilce* es uno de los más importantes. Los enigmas que suscita son variados y han dado lugar a una serie de interpretaciones muy rica, cuyos sustentos teóricos van desde los análisis formalistas-estructuralistas hasta el desconstruccionismo, pasando por los estudios basados en lecturas a través del mito y el simbolismo o las explicaciones de corte biográfico e ideológico. Si el impacto de la ciencia, como aseveran Franco y Hart, se encuentra principalmente en el lenguaje, sin duda estará presente en estos juegos.

En *Trilce*, uno de los juegos lingüísticos que saltan a la vista es el que gira en torno a los números. La obsesión vallejjiana por ellos también se puede detectar en las prosas "Cuneiformes" --que fueron compuestas durante el mismo periodo de reclusión--, pues, a pesar de que el tema principal es la justicia, en vista del abusivo encierro, Vallejo se sirve de confrontaciones como la siguiente:

El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría, ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?⁵⁸

Ante el engranaje del universo, engranaje imposible moralmente, el poeta, empequeñecido junto con todos los hombres, sopesa la fragilidad de la herramienta más precisa de que

No. 328, Lima 24 de septiembre de 1926, ambos recogidos en César Vallejo, *Crónicas Tomo I: 1915-1926*. pp. 334-336 y 361-365).

⁵⁸ César Vallejo, *Obras completas* 2, pp. 14-15

dispone --las matemáticas-- y la contrasta con una inalcanzable sabiduría. La claridad de los números le sirve de ejemplo para cuestionar la autoridad del hombre en asuntos más complejos, como la justicia. El engranaje del universo, aunque cognoscible en teoría por la ciencia, se le presenta abrumadoramente complejo y siempre distante del hombre como ente moral, pues pertenece al dominio material de "seres y cosas". No es que el mundo material haya perdido su capacidad para sugerir lo infinito, como propone Jean Franco al comentar la distancia que separa *Prosas profanas de Trilce*,⁵⁹ sino que dicho infinito es ahora el infinito materialista, regido por leyes científicas. En este sentido, la concepción haeckeliana del universo, si bien por momentos inspira un panteísmo cósmico, también muestra un lado oscuro y aterrador en el que el hombre, además de nivelarse con la materia viviente o inerte que lo rodea, se pierde en su vastedad. Pero regresemos a los números.

En "Cuneiformes" es posible detectar otras huellas numéricas. Hay un "circuito misterioso de mil en mil voltios por segundo", un conteo de los centinelas "Dos... Tres... ¡Cuaaaaatrooooo!...", un reloj que "da las dos de la madrugada", "dos puertos con muelles de tres huesecillos que están a un pelo ¡ay! de naufragar", una confrontación de "las dos caras de la medalla", una "tercera mano del ladrón" y una enigmática "tercera moldura de plomo".⁶⁰ También hay que considerar los títulos de los textos ("Muro noroeste", "Muro antártico", "Muro este", "Muro dobleancho", "Alféizar", y "Muro occidental"), pues por su referencia a los puntos cardinales adquieren el valor numérico 4 que, como veremos más adelante, tiene un significado especial.

La presencia de los números en *Trilce* tiene varios niveles. El más inmediato es el de los títulos. Cada poema de *Trilce* no tiene un título sino que aparece numerado con letras, es decir, forma parte de una serie de números romanos. También el título del poemario ofrece una interpretación dentro de ese universo. Juan Larrea observa que "así como de *duple* se pasa a *triple*, de *duo* a *trío*, de *duplicidad* a *triplicidad*, Vallejo sintió oportuno pasar de *dulce* a *Trilce*".⁶¹ Esta lectura converge en su aspecto de progresión

⁵⁹ Cf. Jean Franco, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁰ César Vallejo, *Obras completas 2*, pp. 16-25.

⁶¹ Juan Larrea, *Actas del Simposium de Córdoba. Aula Vallejo*, 2, 3, 4, Córdoba, Argentina, 1962, p. 242 *apud*. André Coyné, "César Vallejo, vida y obra" en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 35. Georgette de Vallejo contribuye al debate sobre el origen del título *Trilce* afirmando que, cuando ella le preguntó a Vallejo el motivo de esta palabra, "sospechando que no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos", el poeta solamente pronunció "tttrriiii...ce" y agregó "por su sonoridad...". No obstante, las acres disputas entre ella y Juan Larrea, por la versión "verdadera" de muchos acontecimientos en torno a la vida de Vallejo, hacen que las dos interpretaciones sean aceptables, aún más por el hecho de que una no estorba forzosamente a la otra. (Cf. "Apuntes biográficos" en *Obras completas 3*, pp. 106-107). Espejo Asturrizaga relata otra historia que complementa la de Georgette de Vallejo: el título surgió de la decisión tardía de Vallejo de modificar el nombre del autor, de "César Perú" a César Vallejo". Como el trabajo de impresión ya iba avanzado, el cambio costaría tres libras más. Vallejo repitió la palabra "tres" hasta ir la deformando "tressss, trissss, triesss, tnl,

numérica con otra hecha por Coyné, ya dentro del cuerpo de los textos poéticos, a la que a continuación agregó algunas otras referencias del mismo *Trilce*.⁶²

El 0 precede al 1, como silencio absoluto del que despertará el 1: "Pues no déis 1, que resonará al infinito. / Y no déis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al 1" (V). El 1 es indicio de la propia existencia, pero asimismo de la incompletud y la soledad: "acerco el 1 al 1 para no caer" (XX), o "quiero reconocer siquiera al 1, / quiero el punto de apoyo. quiero / saber de estar siquiera" (XLIX). El 1 atrae al 2, novio y novia --el "bicardiaco", el "grupo dicotoledón" (V). Se llega entonces a la "quemadura del segundo", a la que ceden los amantes en la "tierna carmecilla del deseo" (XXX) hasta que se percatan de que seguirán siendo 2 y entonces, para librarse de esta situación, llaman al 3. El 3 tiene la misma ambigüedad que el 1 pero figura la esperanza de salvación, en otro plano. El hombre, preso del 1 y del 2, encuentra su única esperanza en el 3, el "terciario brazo" (XVIII). El cuatro aprehende la totalidad del horizonte y, a la vez, simboliza el calabozo terrenal, la cárcel del individuo en sí mismo (su añoranza por el 2) y la cárcel del hombre en su existencia (XVIII, LXXII), o la personal en que Vallejo dice "es posible que me persigan hasta cuatro magistrados" (XXII).

Tiene razón Coyné cuando afirma que tanto el título como la progresión mencionada hacen que "los números literalmente cobren vida, cada uno exclusivo y, sin embargo, llamado por el que lo precede, como llama a su vez al que lo sigue, y así hasta lo infinito, cualquier guarismo '(acabando) por ser todos los guarismos la vida entera' (XLVIII)".⁶³ Además, Vallejo lanza otra premisa del universo de *Trilce* que complementa la anterior: "Como siempre asoma el guarismo bajo la línea de todo avatar" (X). No obstante, Coyné parece exagerar cuando comienza a tejer relaciones entre los números que rayan en la numerología. El hecho de que el 3 y el 4 sean números importantes portadores de simbolismo no conduce a sumarlos para explicar que el 7 también rige *Trilce*, ya que éste consta de 77 poemas.

Los números también están ligados al tiempo y a descripciones científicas: "999 calorías" (XXII), "las 24 en punto parados" (XXIII), "Quién clama las once no son doce!" (LIII), "los eternos trescientos sesenta grados" (LIII), "veintitrés costillas que se echan de menos" (XLI), etcétera. Se trata de números variados que se usan más en calidad de emblemas del moderno lenguaje científico que por sus posibilidades de referencia a un simbolismo ancestral. Al respecto, Enrique Ballón busca conciliar este doble carácter de los

trilssss" hasta que salió "trilce" y decidió que ése sería el nombre del libro (Cf. Juan Espejo Asturrizaga, *op. cit.*, pp. 108-109)

⁶² Cf. André Coyné. "César Vallejo, vida y obra" en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, pp. 34-35.

⁶³ André Coyné. "César Vallejo, vida y obra" en Julio Ortega (ed.), *op. cit.*, p. 34.

números, dentro de los juegos de lenguaje en la obra vallejiana, a través del concepto de "barroco industrial".

Según Ballón, el "barroco industrial" de Vallejo consiste en una "irregularidad extraña" basada en una aguda observación de la lengua natural que no se encierra en hormas ni en cincelados trabajos retóricos de corte tradicional, sino que, desde su primer poemario, se sacude el chocanismo reinante para crear su norma personal que hace y rehace simetrías lapidarias y lacónicas.⁶⁴ En ellas, se nota "un decidido contacto con los lenguajes artificiales o científicos, contruidos a partir de la lengua ordinaria, pero cuya funcionalidad siempre se expresa más allá de ella. No es sorprendente, desde este punto de vista la inclusión numerológica abundante en la escritura de Vallejo: el número conceptualiza la abstracción en su justeza alusiva máxima". El crítico redondea su concepto de "barroco industrial" comparándolo con el culteranismo. Si en este último lo sensible y emotivo se rigen por las insinuaciones arcaizantes, en la escritura de Vallejo el mismo efecto se logra también a través del neologismo.⁶⁵ De esta manera, Ballón vincula el uso de los números con la creación de neologismos de corte científico y les confiere a ambos una dimensión mítica ambigua que se mueve entre una práctica literaria del pasado (el barroco) y una cosmovisión del presente ligada a la modernidad tecnocientífica. El esplendor lingüístico del culteranismo convertido en mito --por cierto, un mito "hispanizante" y "latinoamericanizante"-- se une al mito del mundo futuro iluminado por la ciencia, su terminología y sus conceptos.

Sin embargo, la práctica de este "barroco industrial" --con su contacto con los "lenguajes artificiales o científicos", sus juegos lingüísticos y conceptuales y sus neologismos-- y la carga simbólica de los números que Coyné describe un tanto esquemáticamente --la cual puede tener una serie de ramificaciones muy ricas a través de interpretaciones psicoanalíticas alrededor de la sexualidad, biológicas en torno a la reproducción, y filosóficas en relación al sujeto, la individuación, la soledad, el significado y lugar de la vida humana-- tienen un vínculo importante con la teoría monista haeckeliana.

⁶⁴ Para apoyar su afirmación, Ballón llama en su auxilio el testimonio de Juan Espejo Asturrizaga: "Era como meterse dentro del poema y jugar en su interior, ridiculizándole hasta dejarlo deshecho. Lo mismo hacía con algunas expresiones recogidas entre los 'doctores', catedráticos o gentes que destacaban en la vida pública: con los titulares de los diarios o declaraciones de políticos o literatos. Había palabras que le gustaba repetir, dale y dale hasta el cansancio y cada vez con mayor énfasis; parecía que cada vez que las pronunciaba hallaba en ellas una nueva e inédita significación" (Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo - Itinerario del hombre*, p. 60.. citado en Enrique Ballón Aguirre, "Para una definición de la escritura de Vallejo", prólogo a César Vallejo, *Obra poética completa*, p. XXVII).

⁶⁵ Cf. Enrique Ballón, *op cit*, p. XXVII. Es curioso constatar que Severo Sarduy también considera el lenguaje científico y sus conceptos como parte integral de su definición de "neobarroco".

El juego constante entre el 1 y el 2 --que según Coyné significa la oposición entre la incompletud, la soledad del individuo y la compañía, el "bicardiaco", el "grupo dicotiledón"-- encuentra una cierta correspondencia, dentro de las teorías filosófico-científicas de Haeckel, con la oscilación entre monismo y dualismo. Aunque se trata de asuntos con significados distantes, el paralelismo del juego numérico --"la abstracción en su justeza alusiva máxima", como observa Ballón-- los aproxima.

Como se vio anteriormente, la propuesta de Haeckel de un realismo monista tiene como fundamento la visión unificadora del cosmos a través de la "Ley de la Substancia": la materia y la energía son atributos de una substancia que llena el espacio infinitamente extenso e ilimitado y que se conserva constante. Asimismo, esta substancia se encuentra en un movimiento perpetuo y cíclico de creación-destrucción, razón por la cual tiene carácter de "ley de evolución universal" que, subordinando a todas las demás leyes naturales, confirma la universal "Unidad de la naturaleza".⁶⁶

El tema de la unidad se venía dejando sentir en la poesía de Vallejo desde *Los heraldos negros*. El siguiente fragmento de "Absoluta" es un buen ejemplo, digno de examen:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba?
Ay! la llaga en color de ropa antigua,
como se entreabre y huele a miel quemada!

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios!

Y al encogerse de hombros los linderos
en un bronco desdén irreductible,
hay un riego de sierpes
en la doncella plenitud del 1.
¡Una arruga, una sombra!

La relación entre la "unidad excelsa" de Vallejo y la idea de unidad de la substancia que aparece en el texto de Haeckel es problemática porque no es directa. Vallejo la cruza conflictivamente con elementos religiosos. Al mismo tiempo que el "Señor" no puede

⁶⁶ Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, p. 138.

contra la muerte, el límite, lo que acaba, la "unidad excelsa" existe, es "uno por todos", hay amor contra el espacio y el tiempo y un solo ritmo que es Dios. La huella del combate al mito de la inmortalidad del alma, que Haeckel emprendió, está presente, así como elementos que se integran a su "perspectiva cosmológica": el espacio, el tiempo y un ritmo-latido que puede identificarse con la cíclica transformación de la substancia. Regresando al poema, el desenlace enigmático que le da Vallejo sugiere que la indiferencia de los linderos produce un "riego de sierpes", "una arruga, una sombra", en la "doncella plenitud del 1". Es decir, Vallejo parece aceptar en forma ambigua la "ley de la substancia" haeckeliana, pues el desdén de ésta hacia la condición del hombre lo inquieta. De ahí, el tan señalado sentimiento de orfandad que se extiende hacia *Trilce*, sentimiento que adquiere tonalidades cósmicas y que se complementa, desde luego, en el nivel personal, por las muertes que lo rodearon.

Los heraldos negros contienen algunas otras huellas de Haeckel. En "Desnudo en barro" aparecen estas líneas: "Por el Sahara azul de la Substancia / camina un verso gris, un dromedario", las cuales transmiten un sentimiento de desolación ante la Ley de la Substancia. "Líneas" menciona el tema del destino como "Un eje ultranervioso, honda plomada. / ¡La hebra del destino!" y propone que "Amor desviará tal ley de vida, / hacia la voz del Hombre; / y nos dará la libertad suprema / en transubstanciación azul, virtuosa, / contra lo ciego y lo fatal", lo cual encaja en la discusión de Haeckel en contra del "mito del libre albedrío".

El diálogo con el naturalista alemán continúa cuando Vallejo propone "¡Que en cada cifra lata, / recluso en albas frágiles, / el Jesús aún mejor de otra gran Yema!" El latido y la idea de cifra se pueden aproximar a la de las pequeñas partículas, los pyknátomos, que son centros de condensación y gestación de transformaciones en la Substancia haeckeliana. Por otra parte, también las "albas frágiles" y la "gran Yema" remiten a los estudios de embriología, la ontogénesis, ya que, como apunta Haeckel, el huevo común fue donde se iniciaron estas investigaciones. Finalmente, es necesario señalar que *Los heraldos negros* incluye un enigmático poema que lleva el título de "Unidad", donde aparece un revólver, que recuerda el supuesto intento fallido de suicidio,⁶⁷ y una "idea hostil y ovóidea", que podría asociarse a la visión cósmica de la unidad propugnada por Haeckel con su "Ley de la Substancia", visión que se encuentra corporizada en el huevo, metáfora del universo, y que resulta árida para un Vallejo "dualista" que se resiste a creer en la muerte como final definitivo.

⁶⁷ Cf. Américo Ferrari, "Notas a *Los heraldos negros*" en César Vallejo, *Obra poética*, p. 119. Ferrari sugiere que la imagen surgió de este episodio.

con el destino, y los "gañanes de gran costado sabio" con "seudosabios", para por último calificar a la exclamación final, "(No, hombre!)", como una protesta y quizá también una ironía.⁶⁸

Las correspondencias me parecen justas, pero no su interpretación, porque la lectura que hace Neale-Silva de la primera estrofa es totalmente diferente a la que presento y altera el sentido global del poema. El crítico considera que "el minuto montuoso" es el "álgido nacer" y los "hitos vagorosos" son "metas engañosas en la existencia". Es decir, para Neale-Silva no hay pareja procreadora, sino un sujeto que simplemente nace y se enfrenta a la fragmentación que es la existencia, camino hacia la muerte, que es el destino de todo porque el cosmos no contiene una idea de Dios o de armonía. En cambio, mi interpretación considera --siguiendo las ideas de Haeckel-- que sí hay una idea de armonía, aunque ésta sea el páramo amoral de la "Ley de la Substancia". La muerte es, en realidad, esta circulación de la substancia de la cual está excluida la inmortalidad del alma, en el sentido tradicional cristiano. Esta imagen de la muerte como el fluir de toda substancia en el cosmos, como unidad materialista, aparece también en *Trilce LV*, donde el poeta ("Vallejo dice") la retrata "soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño."

Sin embargo, la unidad también está representada por el "bicardiaco", el "grupo dicotiledón" que en el "minuto montuoso" alcanza la fusión. Así, en el siguiente fragmento se hace una alusión erótica masculina que se prolonga en el acto sexual:

Serpea el sol en tu mano fresca,
y se derrama cauteloso en tu curiosidad.

Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respire. Nadie
sabe mi merienda succulenta de unidad:
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

Vanse los carros flagelados por la tarde,
y entre ellos los míos, cara atrás, a las riendas
fatales de tus dedos.
Tus manos y mis manos recíprocas se tienden
polos en guardia, practicando depresiones
y sienes y costados

(*Trilce*, LXXI)

⁶⁸ Cf Eduardo Neale Silva, "Visión de la vida y la muerte en tres poemas tríclicos de César Vallejo" en Julio Ortega (ed.), *op cit*, pp. 275-278.

La identificación del coito con la "merienda de unidad" concuerda también con la inserción de la pareja en la "Ley de la Substancia". La mención de "carros flagelados", justo antes de comparar los dedos de la pareja con "riendas" y las manos con "poios en guardia" que practican depresiones, sugiere la imagen de los espermatozoides, células flageladas cuyo descubrimiento Haeckel sitúa como parte fundamental en la historia de la biología. Vallejo hace referencia a otras características de este tipo de seres microscópicos en el poema XLVII, que comienza con el verso "Ciliado arrecife donde nací". También hay que considerar que Haeckel hizo estudios minuciosos de los celenterados, en los que las características de "ciliado" y "flagelado" eran frecuentes.

El hombre de Vallejo que, como vimos anteriormente, "ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1" y se pierde en "la urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas" es el que por momentos aparece también en Haeckel: "Nosotros hombres no somos todavía más que estadios de evolución pasajeros de la eterna substancia, formas fenomenales individuales de la materia y de la energía, cuya nada comprendemos cuando nos colocamos frente al espacio infinito y al tiempo eterno"⁶⁹

Otro paralelo posible entre *Los enigmas del universo* y *Trilce* puede ubicarse en el tema de la vida uterina. La ley biogenética universal de Haeckel --"la ontogenia es una recapitulación abreviada y acelerada de la filogenia", complemento de la "Ley de la Substancia"-- confiere una proyección cósmica al proceso de gestación, pues éste reproduce en pocos meses la evolución de la especie a lo largo de millones de años. Esta situación establece un vínculo poético entre la procreación, la gestación y el sentido de la existencia del hombre que Vallejo incorpora en *Trilce*. En primer lugar, destacan los poemas en los que describe el acto sexual o los órganos genitales, tanto en su aspecto de sensual de erotismo, como en su función reproductora de la especie:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

(*Trilce*, XIII)

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula

⁶⁹ Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, p. 41-42

que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

(*Trilce*, IX)

Los anteriores fragmentos pertenecen a los poemas en los que, en forma más directa, se retratan los genitales y el acto sexual en su aspecto sensual y erótico, como también sucede de manera más sutil en la escena de coito del poema LXXI, mencionada líneas arriba, para ilustrar el trasfondo de la búsqueda de "unidad".

Por otra parte, cuando Vallejo se refiere al acto sexual en forma de función reproductora, enfatiza sus aspectos mecánicos y morfológicos, por ejemplo:

Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.

(*Trilce*, XXX)

La descripción de los genitales femenino y masculino como "guante" y "antena del sexo" y de los cuerpos como "calderas viajeras" encaja, con su tono "frío" --o enfriado por una presunta objetividad científica--, con la idea de "estar siendo sin saberlo". Jean Franco ve en este ser sin conciencia un lamento de Vallejo por la humillación del hombre ante su dimensión animal, la cual ha sido soslayada.⁷⁰ La "dura vida eterna" es, en realidad, la continuidad de la especie en la que no hay por qué temer a la muerte, pues es simplemente "así": solamente tiene un significado trágico a nivel personal.

La cuestión de la vida uterina está vinculada, en principio, a un episodio importante en la vida amorosa de Vallejo. Se trata de su conturbada relación con Otilia, en 1918, que terminó con la negativa de Vallejo al matrimonio, el rompimiento con sus colegas de trabajo (algunos de ellos familiares de Otilia), su despido del Instituto Nacional (controlado por la familia de Otilia) y el traslado de Otilia, encinta, a San Mateo del Surco. Vallejo ya

⁷⁰Jean Franco, *op cit*, pp. 167-173.

no supo absolutamente nada de ella, ni de lo que sucedió con el embarazo.⁷¹ El primer reflejo de esta situación en *Trilce* se puede ver en los siguientes fragmentos:

Pristina y última de infundada
ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.
De tres meses de ausente y diez de dulce.
Cómo el destino
mitrado monodáctilo, ríe.

[...]

Se remolca diez meses hacia la decena,
hacia otro más allá.
Dos quedan por lo menos todavía en pañales.
Y los tres meses de ausencia.
Y los nueve de gestación.

(*Trilce*, X)

Varios son los críticos que señalan este suceso en la vida de Vallejo como determinante de su convicción sobre la futilidad de la reproducción.⁷² Sin embargo, lo que aquí interesa no es el papel que este incidente juega en la perspectiva personal de la vida de Vallejo, sino su integración con la cosmovisión haeckeliana y su transformación en materia poética. La muerte se da "con alma y todo", el destino es "monodáctilo", es decir, inflexible, determinista, y el cálculo de eventos alrededor de una fecha precisa incluye los nueve meses de gestación.

El siguiente poema, que trata el mismo asunto, es más explícito en cuanto a un detalle: la independencia del mecanismo de procreación respecto a la voluntad del hombre. Veamos:

De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis.

En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2.

En nombre de que la fui extraño,
llave y chapa muy diferentes.

⁷¹ Cf. Américo Ferrari. "Notas a *Trilce*" en César Vallejo. *Obra poética*. ed crítica, Américo Ferrari (coord), Colección Archivos. p. 270. Américo Ferrari presenta la discusión acerca de la fecha en que terminó la relación entre Onña y Vallejo y da varias referencias involucradas.

⁷² Por ejemplo. Jean Franco. *op. cit.* p. 50. Georgette de Vallejo (*op. cit.*, pp. 142-146) entabla una agria discusión con Juan Larrea sobre esta posible actitud de Vallejo y su participación en ella como su pareja.

En nombre de ella que no tuvo voz
ni voto, cuando se dispuso
esta su suerte de hacer.

Ebullición de cuerpos, sinembargo,
aptos; ebullición que siempre
tan sólo estuvo a 99 burbujas.

¡Remates, esposados en naturaleza,
de dos días que no se juntan,
que no se alcanzan jamás!

(*Trilce*, LXXVI)

Vallejo retrata la dificultad de la unión espiritual, el "mirar hasta ser 2", que desemboca en "dos días que no se juntan / que no se alcanzan jamás", a pesar de que los cuerpos estuvieron en "ebullición", "esposados en naturaleza", y provocaron en el cuerpo femenino "esta su suerte de hacer", en la que la voluntad de la mujer "no tuvo voz ni voto".

Sin embargo, no todo son lamentos en las manifestaciones poéticas que se vinculan al incidente con Otilia. En *Trilce* LII, Vallejo esboza una escena infantil y risueña que incluye la siguiente estrofa:

Otro día querrás pastorear
entre tus huecos onfalóideos
 ávidas cavernas,
 meses nonos,
 mis telones
 (*Trilce*, LII)

Según Jean Franco, el poema retrata el proceso de individuación del niño, su relación con la madre y su paso del juego hacia la conciencia adulta, que sabe de la separación de los sexos.⁷³ No obstante, el poema también permite una lectura del hombre como niño, es decir, del hombre con la libertad que tiene el infante al respecto de la conciencia que posee el adulto de los problemas de la vida. En este contexto, la compañera de juegos, también infantilizada, se da el erótico pastoreo "entre tus huecos onfalóideos".⁷⁴ Así, el "nosotros" del primer verso ("Y nos levantaremos cuando se nos dé la gana") corresponde no al plural

⁷³ Cf. Jean Franco. *op cit.*, p. 118-121

⁷⁴ Esta imagen del vientre aparece también en *Trilce* XVI: "Por allí avanza cóncava mujer. / cantidad incolora, cuya / gracia se cierra donde me abro."

mayestático de "nosotros los niños" --asumido ante la madre y el mundo adulto--, sino al de la pareja en una situación idílica.

La gestación como fenómeno de transformación biológica que persigue repetir el proceso de adaptación evolutiva al medio --paralela a la metamorfosis en animales inferiores-- puede encontrarse en otros momentos de *Trilce*. Por ejemplo, en el poema XXXVI, el brazo cercenado o increado de la Venus de Milo se revuelve a través de otros seres, "verdeantes guijarros gagos, ortivos nautilus, aunes que gatean recién, vísperas inmortales", buscando "encodarse". Más adelante, el meñique es algo que está de sobra: "Tal siento ahora el meñique / demás en la siniestra. Lo veo y creo / no debe serme, o por lo menos que está / en sitio donde no debe".⁷⁵ Coincidentemente, Haeckel, en el capítulo XIV de *Los enigmas del universo*, "Unidad de la naturaleza", incluye un apartado que lleva el nombre de "Teoría de los órganos no conformes a un fin. (*Disteleogía*)", la cual define de la siguiente manera:

Bajo este nombre he constituido ya hace treinta años, la ciencia de los hechos biológicos interesantes e importantes entre todos, que contradicen directamente, de una manera que salta a la vista, la tradicional concepción teleológica de "los cuerpos organizados de conformidad a un fin". Esta "ciencia de los individuos rudimentarios, abortados, fracasados, enfermizos, atrofiados o cataplásticos" se apoya en una cantidad de fenómenos de los más notables.⁷⁶

Para apoyar sus observaciones, Haeckel menciona, entre otros ejemplos, las alas de ciertos animales que no sirven para volar porque están atrofiadas, los ojos de seres que viven en la oscuridad y son ciegos, los músculos de la oreja humana y el apéndice vermiforme del intestino del hombre. Todos obedecen a la "ciega lucha por la existencia entre órganos". Haeckel admite que la vida es un fenómeno imperfecto, lo cual es la consecuencia del simple hecho de que la Naturaleza se concibe dentro de un flujo constante de evolución, cambio y transformación.⁷⁷

Este proceso de circulación de órganos en un ambiente de transformación biológica también se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,
más allá todavía la otra,

⁷⁵ La imagen del meñique también aparece en *Trilce* L: "Por entre los barrotes pone el punto / fiscal, inadvertido, izándose en la falangita / del meñique. / a la pista de lo que hablo. / lo que como, / lo que sueño." El sentido es distinto porque ahora aparece con una función inusitada.

⁷⁶ Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, p. 63.

⁷⁷ Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo II, p. 64-65.

desgajadas,
péndulas.
Desecho nudo de lácteas glándulas
de la sinamayera,
bueno para alpacas brillantes,
para abrigo depluma inservible
¡más piernas los brazos que brazos!

Así envérase el fin, como todo,
como polluelo adormido saltón
de la hendida cáscara,
a la luz eternamente polla.
Y así, desde el óvalo, con cuatros al hombro,
ya para qué tristura

(*Trilce* XXVI)

El vientre vuelve a aparecer a través del "nudo alvino" que se deshace junto con el "nudo de lácteas glándulas". Brazos y piernas circulan en el poema acompañados de la imagen ovalada del huevo, en un ambiente de destrucción-construcción biológica que no merece ya "tristura", pues es un ciclo interminable: el fin es como un polluelo que salta de la cáscara.

Otras huellas de la cosmovisión haeckeliana se encuentran en la mención de cuerpos celestes: "Quédate en la eterna / nebulosa, ahí / en la multiciencia de un dulce noser" ("Para el alma imposible de mi amada", *Los heraldos negros*) o "Los soles andan sin yantar? O hay quien / les da granos como pajarillos? Francamente, / yo no sé de esto casi nada" (*Trilce*, LXX).

También es posible ver una traslación de la teoría de los pyknátomos de Haeckel en el siguiente fragmento:

Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
y se afila,
y se afila hasta querer perderse;
gira forjando, ante los desertados flancos,
aquel punto tan espantablemente conocido,
porque él ha gestado, vuelta
y vuelta,
el corralito consabido.

Centrífuga que sí, que sí,
que Sí,

que sí, que sí, que sí, que sí: NO!
 Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
 endurezco, hasta apretarme el alma!

(*Trilce*, LIX)

La idea de rotación como gestación se combina con las dos líneas finales en que el sujeto poético declara que "se retira hasta azular", en una especie de movimiento expansivo y "eterizador" que coincide con la fuerza centrífuga, para después retraerse, endureciendo hasta "apretar" el alma, es decir, hasta darle cuerpo físico.⁷⁸ Lo paradójico de esta última acción es que, en teoría, el alma, por ser inmaterial, no podría "apretarse" si no fuera ya materia. Esta idea de alma material coincide con el concepto fisiológico que Haeckel da de ella, en diversos capítulos que llevan curiosos nombres como "Embriología del alma", "Filogenia del alma", o apartados aún más sorprendentes como "Alma de los metazoarios desprovistos de sistema nervioso" o "Historia del alma en los mamíferos".⁷⁹ Por otra parte, no cabe duda de que, si se considera el impacto que esta idea de alma pudo tener en un lector proveniente de la tradición cristiana, es posible proponer una lectura que incorpore una intención irónica por parte del autor en las últimas líneas.

Como he intentado demostrar en las páginas anteriores, la lectura que Vallejo hizo de *Los enigmas del universo*, de Haeckel, influyó sobre *Trilce* de una manera más profunda que la simple inclusión de terminología científica o la mención de la presencia de los números. A través de ella, el poeta asimiló la cosmovisión científica materialista y monista de fin de siglo --con sus conflictos filosóficos, metafísicos y religiosos-- y la incorporó a su escritura. Este hecho abre una dimensión que enriquece las posibilidades de interpretación de los textos vallejianos y permite contrabalancear la excesiva atención que se ha prestado a sus juegos de lenguaje y a lo que éstos significan en el contexto de las revoluciones formales de la literatura de vanguardia.

Vallejo cronista: ciencia, progreso y vanguardia formal.

La presencia del discurso científico en la escritura de Vallejo atravesó un periodo de transición después de que se manifestó en *Trilce*, a través del monismo materialista haeckeliano. Dicho periodo comienza cuando el poeta llega a París, en julio de 1923, y se

⁷⁸ El color azul parece tener este sentido en poemas de *Los heraldos negros* como "Unidad", en donde aparece "un plomo azul en forma de corazón" que se opone a la idea "hostil y ovóidea, en un bermejo plomo"; y "Líneas", en donde la libertad suprema se da "en transubstanciación azul, virtuosa".

⁷⁹ Cf. Ernesto Haeckel, *Los enigmas del universo*, tomo I.

extiende hasta alcanzar el momento en que da inicio su gradual aproximación a las doctrinas socialistas. En él destacan dos vertientes de su escritura: las crónicas sobre temas científicos y tecnológicos y los artículos sobre cuestiones de estética literaria, los cuales incluyen críticas a las formas superficiales de la vanguardia y a las ideas de progreso y novedad en ellas.

Durante los primeros años de su labor periodística en París, Vallejo escribió una serie de crónicas que incluían temas muy variados: la vida política local e internacional con sus distintos protagonistas; la fiebre por el dinero; los egos desbocados de empresarios como Ford y Citroën; los diferentes bailes de la época; la moda en el vestido y en el peinado; las exposiciones, ya sea automovilísticas o de arte; la música moderna, el jazz, y otros ritmos; la liberación femenina; el cine, el teatro y otros espectáculos; los eventos deportivos y sus estrellas; las religiones de moda como el espiritismo, las corrientes orientalistas y el *voodoo*; los descubrimientos científicos y las innovaciones tecnológicas, etcétera. Al igual que Tablada, Vallejo se encontraba en una gran urbe, centro cultural y económico que ofrecía un ambiente cosmopolita de gran riqueza. París y Nueva York eran afines en su pluralidad babélica, aunque en la primera se cultivaba el orgullo de un abolengo de capital cultural que en la segunda se transformaba en poderío económico, susceptible de ser tildado de "materialista".⁸⁰

La postura de Vallejo ante la modernidad tecnocientífica ofrece la misma polarización oscilante y ambigua que caracteriza el problema de las dos culturas en las crónicas de Tablada. Si en *Trilce* ya era posible percibir una cierta fascinación de Vallejo por el mundo que ofrecía la ciencia y sus teorías --fascinación que presenta algunos dejos de melancolía--, esta actitud se prolonga en el tono en que reproduce las noticias científicas. Por ejemplo, en "La revancha de los monos", después de hacer un jocoso retrato de Voronoff y sus transplantes de órganos genitales entre hombres y monos --con todas las implicaciones acerca de la identidad animal o humana de los resultados-- y comentar el descubrimiento psicofisiológico de la "visión extrarretiniana", capacidad de los párpados --acentuada en los ciegos-- de ver con los ojos cerrados por medio de una "atención profunda", parecida a la que han practicado históricamente fakires hindúes y místicos cristianos, Vallejo observa:

¿Cuántas cosas llegará a descubrir la ciencia en el transcurso de los siglos? Para resolver los más grandes enigmas de la vida, surgirán día a día más procedimientos de certeza. Los más reacios misterios podrán ser descifrados.

⁸⁰ Cf César Vallejo, "Salón del automóvil de París" en *Mundial* No. 338, Lima, 3 de diciembre de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I 1915-1926*, pp. 395-398.

No importa qué ignoremos por el momento, de qué medio y por cuáles hipótesis llegará el hombre a esas albas infinitas.⁸¹

La visión eufórica de la ciencia y el progreso se mezcla con la ironía ambigua que caricaturiza a Voronoff --como lo hacía Tablada-- pero que no puede del todo desmentirlo, pues se encuentra avalado por las instituciones científicas, sus eventos y rituales legitimadores. El cuadro se complementa con la conexión entre la ciencia y la sabiduría ancestral de la "atención profunda", propia de fakires y místicos. En seguida, Vallejo cita una entrevista con el fisiólogo Charles Robert Richet, "descubridor de la seroterapia", en la que se le formulaba la pregunta acerca de cuál pensaba que era el mejor sistema para "conocer y dominar toda la realidad subjetiva y objetiva". Richet, "con todos sus cincuenta años de sabio" --dice Vallejo--, responde: "Todas las teorías me parecen en parte admisibles y en parte inverosímiles. Mi hipótesis por excelencia es la 'hipótesis desconocida', que nos ofrecerá el porvenir y que nosotros no podemos formular, puesto que no la conocemos".⁸² Esta "afirmación religiosa dentro de un condescendiente agnosticismo científico" proferida por un "prócer y venerable hombre de ciencia" le sirven a Vallejo para caracterizar a los "verdaderos sabios de laboratorio" como "patas positivistas, cabezas filosóficas, pechos creyentes".⁸³ La crónica termina con la noticia de un crimen ejecutado científicamente, en el cual el arma asesina es un anillo que contenía unos miligramos de radio.

Vallejo recoge otras noticias científicas que también tienen un halo de fantasía o un tono sensacionalista. Por ejemplo, durante una sesión de la Sociedad Física de París, el físico japonés Nagaoka demuestra, respaldado por la teoría que proclama la unidad de la materia, que es posible la transmutación del mercurio en oro, es decir, según apunta Vallejo, resuelve el problema de la piedra filosofal.⁸⁴ Otro asunto de interés ancestral, entonces vivificado por los embates del positivismo materialista, es abordado por el matemático Charles Henry de la Sorbona, en su obra sobre los "resonadores biológicos" --atiborrada de ecuaciones, raíces cuadradas y cúbicas y otros signos extraños. En ella se comprueba la inmortalidad del alma y la posibilidad de medirla con ayuda de un aparato que detecta la acción radioactiva de los cuerpos.⁸⁵ Los problemas de la competencia en los foros científicos también son registrados por Vallejo como acciones de "impugnación" por

⁸¹ César Vallejo, "La revancha de los monos" en *Mundial*, núm. 328, 24 de septiembre de 1926, en César Vallejo, *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, p. 360-365.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Idem*

⁸⁴ Cf. César Vallejo, "El verano en París" en *Mundial* No. 274, Lima, 11 de septiembre de 1925 recopilado en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 210-213.

⁸⁵ Cf. César Vallejo, "Últimas novedades científicas de París" en *Mundial* No. 279, Lima, 16 de octubre de 1925) recopilado en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 226-228.

"prurito de novelería". En la Academia de Ciencias de París, M. Chazy presenta una tesis que afirma que, antes de que Einstein postulara sus leyes, los astrónomos ya venían observando que, para el planeta Mercurio, las leyes clásicas de la mecánica no eran exactamente aplicables. Según Vallejo, los norteamericanos primero y luego los franceses como Chazy han pretendido "derrumbar de su puesto" al "filósofo alemán".⁸⁶ También se anuncian las promesas de soluciones instantáneas a rasgos humanos hasta entonces inamovibles. El profesor inglés Low afirma que la "teoría del cerebro sintético" acaba de ser encontrada y que su desarrollo permitirá, por ejemplo, "estimular a voluntad las glándulas de la memoria".⁸⁷ Si las anteriores noticias pueden levantar algunas suspicacias, hay otras que tienen un franco tufo de fraude. Tal es el caso de las escuelas que, en París, enseñan a manejar el tiempo, el espacio y la muerte, y los consultorios en donde se aprende a hacer temblar pequeños filamentos mediante la mirada. O la muy peculiar oferta de una dama húngara que invita a las esposas con sed de venganza a aprender cómo hacer envejecer a sus maridos.⁸⁸

En las crónicas de Vallejo, figuran también descubrimientos, inventos y expediciones: el novedoso e infalible procedimiento para investigar la paternidad, que será bienvenido por jueces y legisladores, el cual consiste en comparar las "señas digitales" entre el hijo y el padre plausible;⁸⁹ la cura de la sordera mediante un "vibrador" que produce un ruido de gran intensidad;⁹⁰ las predicciones de M. Yvanoff de que, así como se escuchan las voces salir del fonógrafo, en el futuro las imágenes cinemáticas abandonarán la pantalla para tocarnos, y la invención de M. Theremin de la "música de las ondas etéreas", producida por un aparato radioeléctrico;⁹¹ el anuncio de un invento de M. Claude que, basado en las teorías de Carnot sobre el calor, pretende convertir la diferencia de temperaturas entre la superficie y el fondo del mar en una gigantesca fuente de energía

⁸⁶ Cf. César Vallejo, "Los peligros del tenis" en *Mundial* No. 319, Lima, 23 de julio de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 317-320.

⁸⁷ Cf. César Vallejo, "La inoculación del genio" en *Mundial* No. 362, Lima, 20 de mayo de 1927, recopilado en *Crónicas Tomo I: 1927-1930*, pp. 129-131.

⁸⁸ Cf. César Vallejo, "La fáustica moderna" en *Variedades* No. 962, Lima, 7 de agosto de 1926 recopilado en *Crónicas Tomo I. 1915-1926*, pp. 334-336.

⁸⁹ Cf. "Crónica de París" en *Mundial* No. 270, Lima, 14 de agosto de 1925, recopilado en *Crónicas Tomo I. 1915-1926*, pp. 189-193.

⁹⁰ Cf. César Vallejo, "Últimos descubrimientos científicos" *Mundial* No. 352, Lima, 11 de marzo de 1927, recopilado en *Crónicas Tomo II: 1927-1930*, pp. 95-97.

⁹¹ Cf. César Vallejo, "La música de las ondas etéreas" en *Mundial* No. 396, Lima, 13 de enero de 1928, recopilado en *Crónicas Tomo II: 1927-1930*, pp. 215-217.

mecánica;⁹² y las perpeccias de proporciones planetarias de la última expedición al Polo Norte, realizada por el noruego Ronald Amundsen.⁹³

Como se vio anteriormente, el campo que dibuja Vallejo, en el cual se sitúa su apreciación del debate de las dos culturas, tiene la misma riqueza que en el caso de Tablada, en lo que se refiere al tipo de elementos que participan en él. No obstante, a diferencia del escritor mexicano, las manifestaciones de sus momentos eufóricos o disfóricos son menos radicales. Vallejo, por lo general, mantiene una dicción expositiva menos mesiánica en ambos sentidos: ni adopta arrobos entusiastas desmesurados, ni condenas apocalípticas. Prefiere conservar un registro sobrio de la noticia, acompañado en ocasiones de una sonrisa sardónica basada en la percepción de que existen múltiples motivos atrás de la ciencia como noticia-espectáculo.

Esto no quiere decir que no asuma ninguna postura, sólo que al hacerlo es más mesurado que Tablada y, sobre todo, crítico. Este es el caso de uno de los conceptos que más discute: el progreso. Para Vallejo, los "desgraciados futuristas" que alaban incondicionalmente el progreso cometen un grave error, pues "el progreso no es en sí mismo ni bueno ni malo, sino que la moral depende exclusivamente de la mano que lo emplea". Hay que evitar que entre elogios y ditirambos el progreso se "engalle" y se salga de control.⁹⁴ Así, en el "eterno conflicto entre materialistas y espiritualistas" se plantean dos opiniones: de un lado, los que creen que atravesamos un periodo de impotencia moral y de falencia taumatúrgica y afirman que a la Tierra Prometida no se va ni siquiera en tren, sino a pie; por otro, aquellos que afirman que el hombre puede conquistar su dicha fundándola tanto en la máquina como en la moda y en los valores morales y permanentes de la vida.

Las preguntas finales que Vallejo formula son las siguientes. Si la dicha suprema radica en la perfección integral a la que concurren "cuerpo y alma, espíritu y materia, progreso físico y cultura moral", "¿en qué dosis y en qué términos ha de cultivarse tanto el cuerpo como el alma, para llegar a ese fin de armonía y plenitud? ¿Habrà que refrenar o, antes bien, acelerar el progreso material?" Para Vallejo, en una época en que "se acabaron las grandes unidades", la respuesta no hay que buscarla en redentores o en sortilegios más o menos divinos o mistificables, sino en "las manos conscientes y plurales del pueblo y de la humanidad en masa. A la taumaturgia ha sucedido la pedagogía".⁹⁵ Esta afirmación de Vallejo prefigura su futuro compromiso con el activismo de izquierda, pues más adelante,

⁹² Cf. César Vallejo. "Un gran descubrimiento científico" en *Mundial* No. 313, Lima, 7 de enero de 1927, recopilado en *Crónicas Tomo II. 1927-1930*, pp. 79-81.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Cf. César Vallejo. "Recuerdos de la guerra europea" en *Mundial* No. 291, Lima, 8 de enero de 1926

⁹⁵ Cf. César Vallejo. "Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos" en *Mundial* No. 304, Lima, 9 de abril de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I 1915-1926*, pp. 288-291.

después de criticar el derroche del Salón del Automóvil de París, concluye: "El progreso será bueno cuando sus beneficios estén al alcance de todos [...] En otros términos, la comodidad y bienestar de los hombres no depende tanto del progreso industrial y científico, sino de la justicia social".⁹⁶

Otra de las preocupaciones alrededor del progreso que más inquietan a Vallejo es la velocidad, la cual considera "la seña del hombre moderno". Sin embargo, aclara enfáticamente: "la rapidez sale de saber escoger el empleo del tiempo [...] la velocidad es un fenómeno del tiempo y no del espacio; hay cosas que se mueven más o menos ligeras, sin cambiar de lugar. Aquí se trata del movimiento en general físico y psíquico. En algún verso de *Trilce* he dicho haberme sentado alguna vez a caminar."⁹⁷ La observación de Vallejo, que recuerda los viajes dimensionales de los poemas juveniles de Borges --citados en el capítulo anterior--, por su transposición de tiempo y espacio, le sirve de base para proponer su propia teoría. No debe confundirse la velocidad con la ligereza en el sentido de banalidad, pues "consiste en la posesión de una facultad de *perspicacia máxima* para la percepción, o mejor dicho, para traducir en conciencia, los fenómenos de la naturaleza y del reino subconciente, en el menor tiempo posible; emocionarse a la mayor brevedad y darse cuenta instantáneamente del sentido verdadero y universal de los hechos y de las cosas".⁹⁸

Vallejo concluye en una fórmula aplicable al campo de las artes: "Dos personas contemplan un gran lienzo; la que más pronto se emociona, ésa es la más moderna".⁹⁹ Esto concuerda con las ideas acerca de los efectos del progreso en la vida cotidiana, pues, observa Vallejo, el tiempo es muy corto para las innumerables actividades del hombre moderno. Si algunas personas han clasificado a los hombres en "circunstanciales" --hombres que viven las fugitivas y útiles superficies de la existencia-- y "trascendentales", hombres entregados a vivir la permanente, pura y desinteresada gravitación de la vida, Vallejo se pregunta si habrá quienes sean capaces de unir, refundir y extraer ambos lados de la vida.¹⁰⁰ En esta preocupación por la velocidad, también encaja lo que Vallejo llama el "mal del siglo, con factura nueva y más dinámica y coloreada". El hombre moderno --y especialmente el científico-- no se satisface con ninguna conquista, sino que, en su afán de someter a su antojo a la naturaleza, ya no obedece a una ansia de felicidad en sí, sino a una

⁹⁶ Cf. César Vallejo, "Salón del automóvil de París" en *Mundial* No. 338, Lima, 3 de diciembre de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I. 1915-1926*, pp. 395-398.

⁹⁷ Cf. César Vallejo, "El hombre moderno" en *El Norte*, Trujillo, 13 de diciembre de 1925, recopilado en *Crónicas Tomo I. 1915-1926*, pp. 247-248. El poema al que se refiere Vallejo es el XV.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Cf. César Vallejo, "Una gran lucha entre Francia y Estados Unidos" en *Mundial* No. 304, Lima, 9 de abril de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I 1915-1926*, pp. 288-291.

inquietud desinteresada y eterna de siempre ir más allá.¹⁰¹ De ahí también la impaciencia del hombre hacia sus inventos, ante la cual Vallejo aconseja: "No hay que exigir demasiado a las cosas. Los inventos no son todo lo formidables que se piensa [...] Reconciliémonos con la modesta evolución natural de las cosas".¹⁰²

Algunas observaciones de Vallejo sorprenden por su equilibrio bastante alejado de los estereotipos en los que se suele encasillar a la ciencia. Por ejemplo: la afirmación de que "creer en el milagro no es de ningún modo salirse del espíritu científico", pues "saber que existe un límite en el dominio del método experimental es, justamente, dar prueba de verdadero espíritu científico";¹⁰³ o el señalamiento de que grandes descubrimientos obedecen a perrupecias insignificantes.¹⁰⁴

Todo lo anterior reafirma la idea de que nunca existió un Vallejo "anticientífico" o dogmáticamente contrario al progreso, como es Tablada en sus momentos rabiosamente disfóricos. Si en algún momento Vallejo afirmó, en un desplante que recuerda la defensa de la poesía de Shelley, que "las verdades sumas aman salir de boca de un poeta, antes que de boca de un matraz", o señaló, siguiendo la crítica de la tecnología bélica utilizada durante la Primera Guerra Mundial, que "al entusiasmo grosero que ha parido el aeroplano bombardeante y el gas asfixiante, es menester que suceda el apogeo del Verbo",¹⁰⁵ fue con el fin de subrayar que creía que la síntesis entre la ciencia y la fe, entre lo natural y lo sobrenatural era posible.¹⁰⁶ Así, Vallejo indicó el camino para extender este puente entre las disciplinas científicas y las humanidades, esta posible síntesis entre la modernidad tecnocientífica y las artes, en "Poesía nueva":

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que hacernos decir "telégrafo sin hilos", a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Esta es la cultura verdadera que da

¹⁰¹ Cf. César Vallejo, "La fáustica moderna" en *Variedades* No. 962, Lima, 7 de agosto de 1926 recopilado en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 334-336.

¹⁰² Cf. César Vallejo, "Un gran descubrimiento científico" en *Mundial* no 313, Lima, 7 de enero de 1927, recopilado en *Crónicas Tomo II: 1927-1930*, pp. 79-81.

¹⁰³ Cf. César Vallejo, "Carta de París" en *Mundial* No. 275, Lima, 18 de septiembre de 1925. recopilado en *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, pp. 214-219.

¹⁰⁴ Cf. César Vallejo, "Las pirámides de Egipto" en *Mundial* No. 302, Lima, 26 de marzo de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I 1915-1926*, pp. 255-259.

¹⁰⁵ César Vallejo, "Carta de París" en *Mundial* No. 275, Lima, 18 de septiembre de 1925. recopilado en *Crónicas Tomo I 1915-1926*, pp. 214-219.

¹⁰⁶ *Idem*

el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.¹⁰⁷

Trilce es, a final de cuentas, la demostración de que es posible integrar armoniosamente el discurso científico y técnico a la poesía en forma profunda. Vallejo insiste en la posibilidad de una poesía a base de metáforas nuevas y no solamente de palabras nuevas.

El ataque a la vanguardia superficial se entrecruza más adelante con las preocupaciones vallejianas en torno a la cultura latinoamericana confrontada con la europea. En "Contra el secreto profesional", el poeta peruano protesta por el extravío de la actual generación americana, a la cual encuentra tan retórica como las anteriores (la de Santos Chocano, por ejemplo), falta de honestidad espiritual y víctima de un incurable "descastamiento histórico" que la ha conducido grotescamente a imitar el "espíritu nuevo" europeo, en detrimento de una fisonomía propia.¹⁰⁸ De esta manera, Vallejo arremete contra todos y cada uno de los supuestos aportes a los que se acogen los vanguardistas latinoamericanos y los desmiente mostrando y fechando su fuente europea: 1) Nueva ortografía (desde el futurismo hasta el dadaísmo); 2) Nueva caligrafía (de San Juan de la Cruz a Apollinaire Beauduin); 3) Nuevos asuntos (Marinetti y el poliplanismo); 4) Nueva máquina de hacer imágenes (de Mallarmé al superrealismo); 5) Nuevas imágenes (de Lautréamont al cubismo); 6) nueva coincidencia cosmogónica (de Laforgue a Blaise Cendrars); 7) Nuevo sentimiento político y económico (desde Tolstoi a la revolución superrealista). Vallejo enfatiza que si en Europa estos postulados funcionan, en América no lo logran, pues "no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósomosis, tratándose de esta clase de movimientos, lejos de nutrir, envenena". También aclara que no se trata de nacionalismo, continentalismo o sentimiento de raza, sino de la búsqueda de un "timbre humano, un latido vital y sincero", en el que se da una "emoción seca, natural, pura", sin que importen los menesteres de estilo o procedimiento, sino la honradez espiritual en la que, si el escritor dice ser autóctono, efectivamente lo sea.¹⁰⁹

Este llamado a la originalidad de la voz de los poetas latinoamericanos es un reclamo que Vallejo puede hacer legítimamente desde *Trilce*. En él, a la sensibilidad

¹⁰⁷ César Vallejo, "Poesía nueva" en *Favorables Paris Poema* No. 1, París, julio de 1926; *Amauta* No. 3, Lima, noviembre 1926; *Revista de Avance* vol. I, No. 9, La Habana, agosto de 1926, recopilado en *Crónicas Tomo I. 1915-1926*, pp. 332-333. Este artículo también fue reproducido con ligeras variantes en *El arte y la revolución*, p. 113-114.

¹⁰⁸ Cf. "Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero" en *Variedades* No. 1001, Lima, 7 de mayo de 1927, recopilado en *Crónicas Tomo II: 1927-1930*, pp. 121-123.

¹⁰⁹ *Idem*

moderna de la cultura del progreso científico se une la presencia autóctona y el timbre humano, vital y sincero. Estos aspectos, que se presentan antes de su aproximación al socialismo, serán gradualmente asimilados a él. Por eso, como apunté al principio del capítulo, varios de sus textos periodísticos fueron reescritos con un tono comprometido para ser incluidos en los libros *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*.

El arte y la revolución: de la vanguardia formal al compromiso político.

Como señala Hart, Vallejo entró en contacto con el comunismo a raíz de sus intereses vanguardistas. En 1927, en plena actividad periodística, consideraba, de una manera neutra, que tanto el comunismo como el surrealismo formaban parte del ambiente revolucionario contemporáneo. Si el surrealismo lo incitó a estudiar el comunismo con detenimiento, después siguió esta doctrina con más convicción que ningún otro surrealista.¹¹⁰ De esta manera, haciendo eco del cisma que en el surrealismo se había operado por aquellos años -- también por motivos de preferencias políticas--, en 1930 Vallejo escribió su "Autopsia del superrealismo",¹¹¹ texto en el que repite algunos de los reclamos que aparecen en "Poesía nueva", pero politizados, y realiza un análisis histórico del surrealismo. Condena la "multiplicación de escuelas literarias" como una muestra del "vicio de cenáculo" de la "inteligencia capitalista", resultado del "imperialismo económico". Se trata de "cerebrales juegos de salón" sin "ningún aporte constructivo", pruebas de la decadencia de la civilización capitalista. En el lenguaje utilizado por Vallejo ya figura toda una batería de palabras como "dialéctica", "burguesía", "revolución proletaria", "mística cerebral" y "trascendencia social", entre muchas otras más, y declaraciones como "el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos: el marxismo".¹¹² Vallejo aprovecha el ataque de surrealistas como Roger Vitrac, Jacques Prévert, Jacques Rigaut y Michel Leiris --quienes habían respondido al *Segundo Manifiesto Surrealista* de Breton con el escrito *Un cadáver*, dirigido a su persona-- y extiende el "acta de defunción" a todo el movimiento.

Antes de darle un título a *El arte y la revolución*, según Georgette de Vallejo, el poeta se refería a él como su "libro de pensamientos". La viuda enfatiza la importancia de este calificativo, señalando que obedecía a la trascendencia que tenía para él la realidad

¹¹⁰ Cf. Stephen Hart, *op. cit.* pp. 22-23

¹¹¹ César Vallejo. "Autopsia del superrealismo" en *Nosotros*. no. 250. marzo de 1930. pp. 342-347, y *Amauta*. no. 30 abril-mayo de 1930, pp. 44-47. recopilado en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. pp. 195-199.

¹¹² Cf. *ibid*

socioeconómica y política del mundo bolchevique, entonces relativamente desconocido.¹¹³ Cuando Vallejo organizó el volumen, ya había visitado la URSS en dos ocasiones (1928 y 1929) y contaba con los "apuntes" de sus crónicas anteriores para realizar una síntesis de sus reflexiones. Por ello, observa José Miguel Oviedo, es posible leerlo no sólo como un programa político-literario, sino como una secreta poética personal, renovada y fertilizada por las esencias filosóficas del marxismo.¹¹⁴ Desde luego, la presencia de su visión sobre la modernidad tecnocientífica no está ausente. Veamos.

Vallejo comienza su propuesta de los deberes del intelectual ante la revolución mencionando que el pensamiento no es un instrumento de contemplación pura, sino que tiene una función exclusivamente finalista, pues nada se piensa ni se concibe sin el fin de encontrar medios y servir a necesidades e intereses precisos de la vida. Y esto "es un hecho de absoluto rigor científico".¹¹⁵ De ahí procede a descalificar a la metafísica y a la filosofía que se basan en fórmulas algebraicas y puras categorías lógicas porque sirven subconscientemente a intereses y necesidades ocultos de la burguesía. Lo mismo sucede con los intelectuales y artistas "puros" --como Paul Valéry, Juan Gris o Arnold Schönberg-- que aparentemente se alejan de intereses, realidades y formas concretas de vida. Siguiendo a Marx, Vallejo afirma que los diversos filósofos se han dedicado a interpretar el mundo de distintas maneras cuando lo que debería hacerse es transformarlo. La base de esta doctrina transformadora se encuentra, dice Vallejo, en la diferencia entre la dialéctica idealista de Hegel y la dialéctica materialista de Marx. La dialéctica racional --para escándalo de la burguesía y de sus profesores, dice Vallejo-- incluye, en la comprensión positiva de lo que existe, la comprensión de su negación y ruina.¹¹⁶ En este sentido, la actitud activista de la vanguardia, es decir, su gusto por todo lo que significa movimiento (la velocidad, el deporte, la agitación, el dinamismo y la aventura), adquiere este trasfondo de transformación social que sigue los mecanismos de la dialéctica, la cual se manifiesta en la realidad tangible y envolvente y no en un mundo extraterrestre y cerebral.¹¹⁷ De ahí también el carácter educativo de las vanguardias, surgido de la conciencia social de la necesidad del cambio.

¹¹³ Cf. Georgette de Vallejo, prefacio a *El arte y la revolución*, p. 7.

¹¹⁴ Cf. José Miguel Oviedo, "Vallejo entre la vanguardia y la revolución" en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, p. 416.

¹¹⁵ César Vallejo, *El arte y la revolución. Obras completas 4*, p. 11.

¹¹⁶ Cf. *ibid.*, pp. 12-13.

¹¹⁷ En una nota de pie de página de la edición de *El arte y la revolución*, hecha por Georgette de Vallejo, aparece una observación de Vallejo en la que se condena a Huidobro y a su creacionismo porque no copia la vida sino que la transforma, pero la transforma viciándola, falseándola. Anuncia que eso mismo hacen otras escuelas artísticas como el "superrealismo", el cual criticará más adelante en su famosa "Autopsia del superrealismo".

El arte y la revolución incluye también una de las principales preocupaciones de los intelectuales y artistas que participaron en este tipo de movimientos: la definición de lo que es, o debería ser, un artista o un intelectual revolucionario. Según Vallejo, "el tipo perfecto de intelectual revolucionario es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente".¹¹⁸ Su tarea es doble: destruir, en un movimiento centrípeto de rebelión, el orden social imperante basado en el capitalismo, sustituyendo las formas vigentes de producción de pensamiento por nuevos modos de creación intelectual, e impulsar un ciclo centrífugo doctrinal, de propaganda y agitación sobre el medio social.¹¹⁹ De esta manera, Vallejo afirma:

Nuestra táctica criticista y destructiva debe marchar unida inseparablemente a una profesión de fe constructiva, derivada científica y objetivamente de la historia. Nuestra lucha contra el orden social vigente entraña, según la dialéctica materialista, un movimiento, tácito y necesario, hacia la sustitución de ese orden por otro nuevo. Revolucionariamente los conceptos de destrucción y construcción son inseparables.

Ese nuevo orden social, que ha de reemplazar al actual, no es otro que el orden comunista o socialista. El puente entre ambos mundos: la dictadura proletaria.¹²⁰

Este esquema básico descrito por Vallejo tiene una peculiaridad muy importante respecto a la ciencia: es ésta la que le da su legitimidad. Incluso sirve como justificación para la militancia, pues "el estudio objetivo y científico de la historia lleva a los artistas soviéticos a la convicción de que su rol revolucionario no está ni puede estar en obrar contra la revolución socialista, sino en servirla e impulsarla".¹²¹ El materialismo dialéctico explica el desarrollo histórico de las naciones en términos de su estructura económica y así las transformaciones de sus correspondientes superestructuras ideológicas. En la práctica doctrinaria, adoptó los esquemas deterministas predictivos de las ciencias de laboratorio, por la contigüidad contaminante con el científicismo positivista, y elevó las perspectivas evolucionistas de las relaciones de producción, base de las sociedades, a dogmas proféticos. La aceptación de Vallejo de los esquemas de pensamiento socialistas también puede encontrar una explicación en este plano. Si en el monismo materialista de alicios cósmicos propugnado por Haeckel el hombre había perdido su centralidad en la concepción filosófica del universo, en el marxismo recupera su importancia, pues cualquier actividad

¹¹⁸ César Vallejo, *El arte y la revolución. Obras completas 4*, p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹ *Ibid.*, p. 23.

especulativa, incluida la ciencia, tiene una proyección práctica en la vida del hombre en sociedad. Sin duda, el marxismo permitía una mejor aproximación que el monismo haeckeliano al "timbre humano", al "latido vital y sincero" reclamado por Vallejo.

En cuanto a la industrialización, Vallejo describe muy adecuadamente este aspecto al referirse a la "vecindad calofriante" entre el apogeo capitalista de Estados Unidos y la naciente civilización proletaria del Soviet, dos polos que se van aproximando día a día, entre los cuales dice que Trotsky no ve un puente sino una brecha que abordar a sangre y fuego:

Según él [Trotsky] y los exégetas de Marx, los puntos de aparente semejanza y evidente contacto entre ambos mundos, se explican solamente en el hecho de que el industrialismo norteamericano representa el ocaso de la burguesía, y la industrialización rusa, la génesis del socialismo universal que ha de surgir de aquella.¹²²

Este aspecto coincide también con el contraste establecido entre la relación con el trabajo en el ámbito capitalista y la que promueven las doctrinas socialistas. Mariátegui, a cuyo Partido Comunista Peruano Vallejo se afiliara en 1928, con miras a integrar, en París, una célula formadora de militantes con conocimientos integrales de la "ciencia marxista-leninista" al servicio de la clase obrera,¹²³ explica que si la sociedad occidental reposa totalmente sobre el trabajo, no debe considerarlo como servidumbre, sino exaltarlo y ennoblecerlo. Tanto las investigaciones de la ciencia como las instituciones del espíritu señalan que el destino del hombre es la creación, la realización liberadora del hombre en su trabajo. La distribución de los oficios por el industrialismo capitalista, el maquinismo y sobre todo el taylorismo han deformado el trabajo en sus fines y en su esencia, haciéndolo odioso, esclavizando al hombre ante la máquina a través de su empleo embrutecedor.¹²⁴ Vallejo tuvo una proximidad importante con Mariátegui y, por su parte, comenta en términos estéticos el concepto marxista de alienación referido por su colega peruano. En "Estética y maquinismo", critica el rol asignado a la máquina en la vida social y en el arte burgueses, condenando su divinización, su identificación con la "Belleza" y con la "Omnipotencia" que lleva a exaltarla o a temerla irracionalmente. En cambio, para el artista revolucionario, las máquinas son objetos cuya jerarquía en la realidad social depende de su

¹²² Cf. César Vallejo, "Los dos polos de la época" en *Mundial* No. 426, Lima, 10 de agosto de 1928, recopilado en *Crónicas Tomo II. 1927-1930*, pp. 281-282.

¹²³ Cf. Enrique Ballón Aguirre, "Cronología" en César Vallejo, *Obra poética completa*, p. 294. Ballón cita fragmentos de una *Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú*, que Vallejo suscribió con A. Bazán, J. Paiva, E. Ravines, J. Seoane y D. Tello.

¹²⁴ Cf. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 139.

utilidad principalmente y no de mitos estéticos, y, como tales, pueden aparecer en cualquier creación estética al lado de una ventana, un espejo o una nube.¹²⁵

Sin embargo, estos cambios no entran en conflicto con las ideas expuestas en "Poesía nueva". Vallejo no sólo incluye este artículo casi sin modificaciones en *El arte y la revolución* (sólo altera los ejemplos utilizados), sino que abunda en críticas similares que explotan otros matices. Como ejemplo, tenemos el siguiente texto que aparece bajo el título "Manía de grandeza, enfermedad burguesa":

Algunos escritores creen infundir altura y grandeza a sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y de sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta, en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos. En la base de esas obras están sólo los nombres de las cosas, pero no el sentimiento o noción emotiva y creadora de las cosas.¹²⁶

Ahora, en vez de enfatizar la crítica a la falta de sinceridad poética o la ausencia de un "tímbr humano", el blanco es la errónea y "enferma" visión burguesa en que los materiales procedentes del campo de la ciencia son utilizados con fines de aproximación a la exaltación burguesa megalomaniaca del progreso.

Desde luego, el desarrollo de Vallejo dentro de las ideas de izquierda sufrió algunos cambios. Al respecto, Stephen Hart ha señalado varias etapas. Primero, una identificación con el carácter socialista que es posible encontrar en el cristianismo. En esto es factible incluir no sólo la religiosidad arraigada de Vallejo, que lo llevó a decir en su infancia que quería llegar a ser obispo, sino también las referencias constantes que su poesía muestra a los temas bíblicos. Luego surge un periodo inicial trotskista (1927 - septiembre 1929), en que aparece el emblemático concepto de la "revolución continua", al que sigue otro estalinista (1929-1931), en que el poeta peruano estaba dispuesto a someterse a los dictados del Partido. Finalmente, viene un periodo de desengaño político y desilusión de la utopía socialista de la URSS (1932-junio 1936), al que sigue otro de renovado entusiasmo por la lucha republicana en España, en que parecen unirse marxismo y cristianismo (julio 1936-1937).¹²⁷

¹²⁵ Cf. César Vallejo, *El arte y la revolución. Obras completas 4*, p. 59-61.

¹²⁶ César Vallejo, *El arte y la revolución. Obras completas 4*, p. 53.

¹²⁷ Cf. Stephen Hart, *op. cit.*, pp 22-26, 39-40. 109 Con este itinerario, Hart intenta dar un orden a las contradicciones que enfrenta quien observa la producción vallejeana comprometida, sus reticencias respecto al régimen soviético y algunos vaivenes acerca de las responsabilidades y obligaciones del escritor y sus libertades.

Sin embargo, la idea de la ciencia parece no sufrir muchos cambios en la evolución de la escritura de Vallejo: sólo apariciones y desapariciones debidas principalmente a su relación con el pensamiento de izquierda. A partir del análisis de varios de sus poemas, Hart apunta estos movimientos y los relaciona a la periodización antes descrita. Vallejo retira de sus textos referencias a teorías, como la evolución darwiniana y el psicoanálisis freudiano, y palabras de carácter técnico, como las que había utilizado en *Los heraldos negros* y cuya presencia se reafirmó en *Trilce*. Si en el "periodo trotskista" veía en estas disciplinas movimientos afines a su escritura, en el periodo siguiente, más ortodoxo, las rechaza por ser ejemplos del "revisionismo burgués". Cuando llega el momento de la desilusión con el socialismo, Vallejo vuelve a recurrir a las imágenes científicas para reforzar su visión pesimista del ser humano. Por último, Hart observa que en *España aparta de mí este cáliz*, Vallejo suprime las mismas metáforas científicas en lo que define como "una progresiva espiritualización [...] durante los años inmediatamente anteriores a su muerte".¹²⁸ Definitivamente, Hart tiene razón al apuntar que uno de los motivos que tuvo Vallejo para realizar estos recortes fue el de "humanizar" el contenido poético. Sin embargo, habría que señalar otro motivo complementario: no complicar la recepción de su poesía a través de referencias "cultas" y cumplir así con los fines de difusión de una ética artística socialista, o con lo que restaba de ella, después de su desengaño con la atropellante ortodoxia stalinista. Además, hay que tener en cuenta que estas referencias tecnocientíficas podrían ser tachadas de superfluas o mistificadoras, por las razones que él mismo había esgrimido.

La singularidad de la relación de Vallejo con el discurso científico surge de la asimilación profunda de éste y de su integración con la experimentación verbal en *Trilce*. Como afirma Hart, "el interés que Vallejo sintió en los años 20 y 30 por la política no trajo consigo, felizmente, un rechazo a la virtuosidad lingüística, según ocurrió en el caso de otros poetas. Vallejo veía el juego de palabras y la revolución social como gestos afines con el mismo objetivo".¹²⁹ El texto que aparece bajo el título de "Regla gramatical" en *El arte y la revolución* es un ejemplo muy claro de esta actitud, pues afirma que no hay norma colectiva para la poesía y que cada poeta forja su gramática en la que tiene la libertad de cambiar, en cierto modo, hasta la estructura literal y fonética de una misma palabra, acción que no restringe sino dilata al infinito el alcance socialista y universal de la poesía.¹³⁰ Lo mismo sucede con las entradas y salidas del discurso científico de su poesía, pero, sobre todo, con la visión sobria y equilibrada que expresa en torno a asuntos como el progreso y

¹²⁸ Cf. Stephen Hart, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁹ Cf. Stephen Hart, *op. cit.*, p. 109

¹³⁰ Cf. César Vallejo, *El arte y la revolución Obras completas 4*, p. 73

el maquinismo. Vallejo no es dogmático, y la ambigüedad de la relación entre la literatura y la ciencia, la cual oscila entre la actitud eufórica y disfórica ante la modernidad tecnocientífica, se resuelve en el señalamiento: "El poeta que dice avión, está obligado de ponerse a la altura del temple científico o cultura creadora del avión".¹³¹ Este apunte resume de manera aforística una tarea para el escritor que subsana la brecha de las dos culturas.

¹³¹ César Vallejo, *El arte y la revolución. Obras completas 4*, p. 164.

OSWALD DE ANDRADE PRIMITIVISMO Y TECNIFICACIÓN: EL FUTURO DEL PASADO

Desde su aparición en el ambiente periodístico de la ciudad de São Paulo, hasta la consolidación de su presencia en la historia de la literatura brasileña, la figura de Oswald de Andrade se vio rodeada de polémica. Verdadero *enfant terrible* de las letras de ese país sudamericano, este polifacético autor de poesía, novela, teatro y ensayo filosófico, suscitó las más encontradas opiniones críticas. Si, como es de esperarse de un autor de vanguardia, sus primeras publicaciones fueron saludadas por sus simpatizantes con una entusiasta adhesión que celebraba su carácter renovador, y sentenciadas a fracasar por la crítica establecida y conservadora,¹ sorprende que esta situación se haya repetido más de treinta y cinco años después. Cuando la neovanguardia concretista revaloró la contribución de Oswald de Andrade a la literatura brasileña, adoptándolo como "precursor" --en el sentido burguesiano del término-- y revisando cuidadosamente su obra, no dejaron de surgir desacuerdos con algunos críticos que juzgaban exagerada su postura.²

¹ Por ejemplo, para Paulo Prado, la poesía pau-brasil de Oswald de Andrade fue el "primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro" no sólo del anquilosamiento de la tradición romántica declamatoria sino también de la rigidez de formas fijas como el soneto, en las que es imposible que el desorden de la vida moderna quepa (Cf. Paulo Prado, "Poesia Pau-Brasil" (1924), prólogo a *Pau-Brasil* (1925) en *Poesias reunidas*, pp. 67-71). En cambio, el crítico Tristão de Athayde le negaba forma al verso libre (asunto que irritaba profundamente a Mário de Andrade) y, para indignación de Oswald de Andrade, apuntaba que el primitivismo que había propuesto era "apenas um reflexo da última moda de Paris" (Cf. Wilson Martins, *História da inteligência brasileira. Vol VI (1915-1933)*, p. 353).

² Compárense, por ejemplo, los ensayos de Haroldo de Campos, "Miramar na mira" (1964) y "Serafim: um grande não-livro" (1971) (en Oswald de Andrade, *Obras completas. II. Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim ponte grande* (1971), pp. xiii-xlviii y 101-127.) con la evaluación del "estilo telegráfico" y de otros aspectos de la obra oswaldiana que Wilson Martins hace en su *História da inteligência brasileira. Vol VI (1915-1933)* (1978), pp. 65-66, 347-351. En sus ensayos, Haroldo de Campos sitúa la prosa experimental de las dos novelas de Oswald de Andrade --*Memórias sentimentais de João Miramar* y *Serafim Ponte Grande*-- junto a *Ulysses* y *Finnegan's Wake* de James Joyce, y a *Tristram Shandy* de Sterne; las ubica, en su tiempo, al lado de grandes figuras de la revolución estética de las vanguardias internacional y brasileña (Marinetti, Apollinaire y Mário de Andrade, por ejemplo) y analiza sus mecanismos de parodia, sátira, autocrítica, técnica cinematográfica y fragmentarismo, haciendo uso, principalmente, del estructuralismo, con la intención de aquilatar su actualidad. En cambio, Wilson Martins se apega a un análisis historiográfico con el que insiste, por ejemplo, en exhibir las contradicciones entre los fragmentos de la primera versión de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicados en *O Pirralho*, en 1917, y la versión final "*em estilo moderno*", de 1924; o en subrayar el tono ambiguo de algunos elogios que Mário de Andrade hizo de la misma obra (Haroldo de Campos cita otros, del mismo Mário, en los que éste reconoce la influencia de Oswald en su obra maestra, *Macunaima*). Otro punto interesante de la discordancia entre ambos críticos es la del papel que jugó el contacto de Oswald con Blaise Cendrars: para Martins, Oswald "mimetizó" al escritor suizo mientras que, para Haroldo, Oswald lo "canibalizó". Las referencias de Wilson Martins a la obra de Joyce, descalificando a Oswald, y su alusión a aquellos que lo han llamado "escritor radical" (un ensayo de

No obstante la campaña de silencio que por un largo tiempo se cernió sobre la obra de Oswald de Andrade.³ actualmente su lugar en la literatura brasileña está suficientemente cimentado.⁴ Las tan frecuentes descalificaciones de Oswald de Andrade, tildándolo de autor de obra fallida o llena de altibajos, improvisador fulgurante, inmaduro y descuidado, oportunista de las modas o payaso de la burguesía transformado más tarde en militante comunista desubicado, se han visto compensadas por valoraciones que dan relieve a su papel como "punta de lanza" de la vanguardia brasileña de los veinte, inventor sorprendente de nuevos rumbos, polemista infatigable, espíritu pionero o adelantado a su época y agitador cultural. El resultado es que, a la fecha, ninguna historia de la literatura brasileña puede prescindir de su nombre, incluso porque, a partir de su revaloración en los años cincuenta y sesenta, impulsada principalmente por los concretistas, aspectos sobresalientes de su obra, como la teoría de la antropofagia cultural, han adquirido una presencia fundamental en el desarrollo de las artes plásticas y de la música.⁵

La obra de Oswald de Andrade se reviste de un especial interés para el presente estudio porque constituye, en el panorama de las vanguardias latinoamericanas, una ramificación singular del tema del primitivismo. El papel que el discurso científico y tecnológico jugó en ella fue determinante. La tradición heredada de las visiones inaugurales de América había conformado lo que se puede definir como "reserva utópica", es decir, una fuente útil al imaginario latinoamericano para enfrentar los desfases culturales que representaba la presencia --real o futura-- de los avances científicos y tecnológicos en el subcontinente. Y no sólo estos emblemas de la modernidad y de la modernización constituyeron el imperativo de una situación cultural que era necesario encarar --tanto desde el punto de vista práctico como del ideológico. También la idea de progreso en el terreno de lo social conducía a cuestionar los rumbos de los países latinoamericanos. Ante el contraste entre las dos perspectivas dominantes --la del capitalismo europeo y norteamericano *versus*

Haroldo de Campos sobre la poesía oswaldiana lleva el nombre de "Uma poética da radicalidade") son otros elementos que se inscriben en esta polémica.

³ Haroldo de Campos da testimonio de esta campaña al señalar, por ejemplo, la demora de cerca de 40 años para reeditar *Memórias sentimentais de João Miramar* o la omisión de Oswald de Andrade de la *Apresentação da poesia brasileira* (3a. ed. atualizada, 1957) de Manuel Bandeira (Cf. Haroldo de Campos, "Miramar na mira", en *op. cit.* . pp. xiv-xv).

⁴ Los concretistas fueron en gran parte responsables de esta consolidación. Mário da Silva Brito, con su *História do modernismo brasileiro* (1958), también contribuyó de manera decisiva para este rescate.

⁵ No obstante, el lugar y el legado de la obra de Oswald de Andrade continúan siendo motivo de polémica. Véase, por ejemplo, los artículos de Bruno Tolentino, Agnaldo Farias, Benedito Nunes, Ferreira Gullar, Nicolau Sevcenko y José Castello incluidos en la revista *Bravo* con el significativo anuncio en la portada: "70 anos de equívoco. Ensaio! analisa o 'Manifesto antropófago' de Oswald de Andrade e não encontra ali o Brasil moderno" (março 1998, ano 1, no. 8).

el socialismo soviético-- el intelectual latinoamericano se veía conminado a adoptar una posición.

En ambos casos, la "reserva utópica" entró en funcionamiento. En el aspecto social se reflejó en la idealización de las sociedades precolombinas. Por ejemplo, si para Mariátegui el socialismo no es una doctrina propiamente indoamericana ni europea, sino un movimiento mundial al cual no se sustrae ningún país que se mueva dentro de la órbita de la civilización occidental, es en la tradición americana, y específicamente en la cultura incaica, donde se dio la más avanzada organización comunista primitiva que registra la historia.⁶ Desde luego, esta observación funciona como prueba de la originalidad latinoamericana en una materia que se perfila como el futuro de las sociedades de occidente. Y esto ocurre en el doble sentido de "originalidad", es decir, anticipación de lo que está ocurriendo (los pueblos indoamericanos ya conocían el socialismo antes de que Europa lo inventara), y "estilo propio", características particulares que le imprimen una especificidad.

Esta peculiar idealización de las sociedades precolombinas que, en el caso de Mariátegui, acompaña un proceso de "nacionalización" del marxismo, constituye una proyección hacia el futuro, de un pasado más cercano a la utopía. En este sentido, es posible afirmar que, para que se diera una vanguardia legítimamente latinoamericana --tanto en el terreno cultural como en el político--, era provechoso sumar la reconstrucción de un pasado indígena utópico a la idea de una vanguardia social. De esta manera, la emancipación final de América Latina --pendiente desde las guerras de independencia-- podría cumplirse para alcanzar la tan deseada integración igualitaria con el mundo occidental. El caso de Oswald de Andrade y su "Matriarcado de Pindorama" sigue, como veremos al detalle más adelante, un camino similar, en el que una supuesta "Edad de Oro", utopía anterior a la llegada de los portugueses a Brasil, sirve de base para ubicar, en el presente, un cuestionamiento de los valores culturales de Occidente. A través de una brillante parodia del saber establecido, la propuesta oswaldiana relativiza su carácter de discurso cultural hegemónico.

La "reserva utópica" también actuó a nivel de los avances tecnocientíficos. Por un lado, estos avances entraban en conflicto con el atraso local y eran rechazados como corruptores de un estado edénico, en una típica actitud perteneciente a la tradición anticientífica y antitecnológica nacida del ludismo de la Revolución Industrial, y de la imagen del poeta romántico y decadente exiliado en el mundo moderno, tal como vimos en

⁶ Cf. José Carlos Mariátegui, "Aniversario y balance", en *Amauta* 17, septiembre, 1928, pp. 1-3, recopilado en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, pp. 307-310. Mariátegui, en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), se extiende sobre esta misma afirmación acerca del pueblo inca y la complementa, ampliándola, al apuntar que el vasto experimento de los jesuitas en Paraguay comprueba la "tendencia natural de los indígenas al comunismo" (Cf pp. 15-17).

capítulos anteriores. Sin embargo, por otro lado --y este es el caso de Oswald de Andrade-- era posible transformar los avances tecnocientíficos, "domesticarlos" a través del saber y de la praxis autóctonas; es decir, en un extremo se daba una actitud de resistencia mientras que en otro se proponía una respuesta de asimilación. Si Mário de Andrade llegó a decir "somos na realidade os primitivos duma era nova",⁷ Oswald transformó su propio primitivismo "pau-brasil de exportação" --en el que la ingenuidad de la selva albergaba artefactos tecnológicos como la cámara fotográfica, la pianola, el avión y el radio, sin "indigestões eruditas"-- en la propuesta de una antropofagia cultural que integraba, en el mundo utópico del Brasil *caraiiba*, la figura del primitivo intelectualizado y tecnificado que creó el Conde Hermann Keyserling. Pero antes de continuar, hagamos un recorrido por la obra de Oswald de Andrade.

Una vocación contestataria

La carrera literaria de Oswald de Andrade se inició con el periodismo. cuando, por gestiones de su padre, y habiendo terminado la escuela preparatoria, en 1909 fue admitido en la redacción del *Diário Popular*.⁸ Enviado al estado sureño de Paraná, para cubrir la visita del Presidente Afonso Pena, escribió su primer artículo, ya irreverente, que llevaba el título de "Pennando".⁹ Dos años después, Oswald fundó, con el apoyo financiero de su padre, *O Pirralho*, semanario político, literario y de crónica social, que intervino exitosamente en la vida cultural de São Paulo, con un estilo humorístico y satírico.¹⁰ *O*

⁷ Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo" (escrito entre 1922 y 1924, publicado hasta 1925) en *Poesías completas*, p. 29.

⁸ El padre de Oswald, José Nogueira de Andrade, fue un hacendado de Baependi, Minas Gerais, quien, arruinado, emigró a São Paulo para probar fortuna, y la encontró, de manera intermitente, en el negocio de una correduría y en la especulación inmobiliaria suscitada por el crecimiento de la ciudad. Su madre, D. Inês Inglês de Sousa, nacida en Óbidos, en el norteño estado de Pará, y posteriormente emigrada a Recife, acompañó a su padre, magistrado del gobierno imperial de D. Pedro II, a la culminación de su carrera como juez en el Tribunal de Justicia de São Paulo. Oswald es un escritor totalmente urbano, descendiente de familias con pasados ilustres, pero perteneciente por completo a otro esquema social (Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, pp. 11-16).

⁹ Vera M. Chalmers analiza el carácter digresivo de este primer artículo de Oswald, subrayando la habilidad del autor para darle la vuelta a la prohibición presidencial de hacer una cobertura directa de los acontecimientos de la gira, mediante la interferencia del discurso personal. En la crónica de lo episódico e insignificante, el reportero narra sus peripecias de viaje "penando" e incluso llega a inventar a un compañero de trabajo --el reportero Juca Tigre, de origen alemán-- que toma el lugar del Presidente como protagonista. La parodia, la sátira y la caricatura están presentes desde el principio en la escritura de Oswald (Cf. Vera M. Chalmers, *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*, pp. 50-51).

¹⁰ Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, p. 53. *Pirralho* significa niño pequeño. "chamaco". Según la versión fantaseada como presentación de *O Pirralho*, la revista fue fundada por Dolor de Brito y

Pirralho tuvo éxito rápidamente por su habilidad para atender las inquietudes de un público heterogéneo y por su carácter estéticamente revolucionario, consecuencia tanto de su estilo ingenioso como de su factura. Recurría frecuentemente a la parodia como copia cáustica y demoleadora. Por ejemplo, incluía dos páginas que eran, cada una, la supuesta primera plana de dos periódicos ficticios, redactados en habla ítalo-paulista y germano-paulista, respectivamente. También, en ocasiones, el *pirralho* dejaba de ser solamente el título de un semanario para convertirse en personaje que realizaba entrevistas apócrifas, igualmente cómicas.¹¹ El espíritu satírico de *O Pirralho* prefigura en varios aspectos los dos manifiestos que Oswald lanzaría más tarde --"Manifiesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) y "Manifiesto antropófago" (1928)-- y la *Revista de Antropofagia* (1928-1929), con sus dos "denticiones".¹²

En febrero de 1912, Oswald alquiló el semanario y se embarcó rumbo a Europa, nuevamente financiado por su padre y con el apoyo de su madre. Viajó por Francia, Alemania, Italia e Inglaterra, llevando una vida bohemia y enviando crónicas a *O Pirralho*. En París, en los salones cubistas, descubrió "una dimensión nueva del alma", leyó el manifiesto futurista de Marinetti y entró en contacto con las obras de Satie, Cocteau y Picasso. Durante el viaje, conoció a Kamiá --su primera mujer, con la que regresó a São Paulo-- y a la que más tarde sería su amante, la bailarina Landa Kasbach.¹³ También entró en contacto con la poesía en verso libre de Paul Fort --"o mais formidável dismantelador da métrica que há notícia", como diría más tarde--,¹⁴ motivo por el cual llegó a componer un poema en verso libre, "Último passeio de um tuberculoso pela cidade, de bonde", cuyo

Oswald de Andrade, apadrinada por Mimi Aguglia, una actriz italiana famosa, y Mascagni, músico italiano también de prestigio. *O Pirralho* se mantuvo en circulación de agosto de 1911 a marzo de 1918 y su equipo de redacción y de colaboradores tuvo cambios sustanciales (Cf. Regina A. Crespo, *Crônicas e outros registros. Flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)*).

¹¹ *O Pirralho* tuvo una participación importante en la vida sociocultural de São Paulo en los años diez. Abordó temas del momento, como el nacionalismo y el cultivo de un espíritu civilista; las hablas de los inmigrantes, el purismo y la búsqueda de una *língua brasileira*; la presencia de grupos anarquistas y socialistas en el contexto político y social; y las figuras políticas importantes como el Mariscal Hermes da Fonseca, presidente de la república de 1910 a 1914, el caudillo Pinheiro Machado y el brillante jurista Rui Barbosa, entre otros (Cf. Regina A. Crespo, *op. cit.*, cap. 3)

¹² Aunque Oswald de Andrade afirma, en sus memorias (ya bajo un punto de vista de izquierda), que *O Pirralho* tuvo una postura revolucionaria en defensa de los oprimidos (apoyó a Rui Barbosa y a Washington Luís Pereira de Sousa, entonces Secretario de Justicia y Seguridad y más tarde Presidente, y atacó a Hermes da Fonseca y a Pinheiro Machado), la realidad es que se trata de una visión retrospectiva que pretende aprovechar su original carácter contestatario --espíritu antagonista, según la terminología de Renato Poggioli-- para capitalizarlo, una vez más, como una actitud profética de vanguardia, ubicada ya no en la revolución estética, sino en el compromiso social.

¹³ Cf. David Jackson, "Cronología" en Oswald de Andrade, *Obra escogida*, p. 286.

¹⁴ Oswald de Andrade, "Paul Fort Principe", en *Jornal de Comércio* (edição de S. Paulo), de 9-7-1921, citado por Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 29.

original se perdió. Oswald de Andrade lo recuerda como un poema descriptivo, de inspiración urbana, más lírico que romántico y que, mostrado furtivamente, era motivo de burlas y preguntas sobre la métrica y la rima.¹⁵ Según confiesa en sus memorias, nunca pudo hacer versos, pues la métrica siempre le había parecido una coraza entorpecedora.¹⁶

A su regreso, en septiembre de 1912, Oswald encontró que su madre había fallecido, incidente que lo sacudió profundamente.¹⁷ Recuperó el control de *O Pirralho*, y volvió al periodismo.¹⁸ Munido ahora de la experiencia del viaje, retomó su actitud irreverente y contestataria y publicó, en 1915, su artículo "Em prol da Pintura Nacional", en el que aconseja a los nuevos pintores, que regresan de estudiar en Europa, que representen la realidad brasileña y dejen de atender excesivamente a los cánones extranjeros adoptados por la academia.¹⁹ Durante 1916, con Guilherme de Almeida, publica dos piezas dramáticas en francés --*Théâtre Brésilien: Mon Coeur Balance y Leur Âme*--, resabios de las modas literarias anteriores. También publica los primeros fragmentos de su novela *Memórias sentimentais de João Miramar* y monta su primera "garçonnière", en la que empieza a perfilarse el futuro grupo modernista.

El año de 1917 fue de especial importancia, pues se dio la controvertida exposición de corte cubista y expresionista, presentada por la pintora Anita Malfatti, recién llegada de estudiar en Alemania y Estados Unidos. El suceso sirvió de elemento de unión entre quienes presentaron la exposición y quienes la defendieron del artículo "Paranóia ou mistificação?", firmado por el ya consagrado escritor Monteiro Lobato.²⁰ Oswald participó escribiendo desde el *Jornal de Comércio*, donde fungía como redactor, y lo hizo también desde *A Gazeta*. Su labor catalizadora de "pesca de genios entre la multitud" continuó con el establecimiento de una nueva "garçonnière", a la que se integraron Mário de Andrade, Emiliano di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto y Ronald de Carvalho, entre otros.

¹⁵ Cf., *ibid.*, pp. 30.

¹⁶ Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, p. 76.

¹⁷ Oswald era hijo único. En sus memorias, menciona este acontecimiento como el momento de su desencanto total de Dios, y pretende hacerlo encajar en el esquema filosófico ateo que trazó. La conquista espiritual de la Antropofagia, que demuestra que Dios existe como adversario del hombre --idea que dice haber encontrado en Kierkegaard y en Proudhon-- se articula con la exaltación del matriarcado en detrimento de la decadente civilización patriarcal y mesiánica (Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, pp. 70-71). Oswald expone esta tesis en su *A crise da filosofia messiânica* (1950).

¹⁸ La recuperación no fue fácil, pues el periodista Benedito Andrade (Babi), a quien se lo había rentado, amenazó con chucotearlo, lo cual produjo un incidente chusco narrado en sus memorias (Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, pp. 73-75).

¹⁹ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

²⁰ Cf. Mário da Silva Brito, *op. cit.*, pp. 52, 60. Mário da Silva Brito menciona a quienes participaron en esta defensa: Emiliano di Cavalcanti, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George Przyrembel, Cândido Mota Filho, João Fernando de Almeida Prado y Oswald de Andrade.

A partir de entonces, según lo describe Mário da Silva Brito, se desencadenó una serie de acontecimientos que, de alguna manera, preparan el evento inaugural de la vanguardia brasileña, la Semana de Arte Moderno (1922). Se publica *Alguns poetas novos* (1918) de Andrade Muricy, donde el parnasianismo se da por terminado y el simbolismo se considera abandonado; el escultor de vanguardia Victor Brecheret ("genio descubierto" por Oswald y Menotti del Picchia) gana el concurso para un monumento a los *bandeirantes* paulistas convocado por el Presidente Washington Luís, con motivo del Centenario de la Independencia Brasileña (1920); el rótulo "futurista" comienza a circular en tono peyorativo, pero es adoptado por el grupo de Oswald como bandera provocadora y heroica (1920); durante el "banquete-manifiesto" del Club Trianon --en el que se reúnen escritores de la vieja guardia, políticos, gentes de finanzas y de la alta sociedad-- Oswald declara que forma parte importante de la inteligencia brasileña, que no desea (ni necesita) integrarse a los presentes y que Menotti está ahí como representante prestigioso y prometedor de sus luchas contra el pasatismo, a lo que Menotti responde que el grupo (el cual se considera ya formado) constituye el "Apostolado do Verbo Novo" (1921); se da una amplia campaña en la prensa, en la cual se revisan los valores artísticos actuales (el tono es corrosivo, como en la serie de artículos titulada "Mestres do Passado" de Mário de Andrade, o en los calificativos que Oswald usa, por ejemplo: "Castro Alves --o batateiro épico da língua") y se lanza una nueva propuesta estética de ruptura con el pasado, rechazo al realismo y al parnasianismo, independencia mental brasileña, nuevas técnicas verbales, etcétera (1921); se buscan simpatizantes en Rio de Janeiro, entre los que se encuentran Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Heitor Vila-Lobos, Álvaro Moreira y Sérgio Buarque de Holanda (1921).²¹

En 1921, Oswald fundó la revista *Papel e Tinta*, y publicó en el *Correio Paulistano* --periódico oficialista en el que colaboró-- el artículo "Arte do Centenário", en el cual anunció las actividades del grupo próximas a realizarse. Además de las reuniones en la "garçonière" y en el taller de Anita Malfatti, las redacciones de estas dos publicaciones y las casas de Paulo Prado y Olivia Guedes Penteado --la alta sociedad de São Paulo-- se convirtieron en puntos de reunión.

La Semana de Arte Moderno se realizó del 11 al 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo. La iniciativa de esta muestra de "las más modernas corrientes artísticas", anunciaba el periódico *O Estado de São Paulo*, se daba por iniciativa del señor

²¹ Cf Mário da Silva Brito, *op cit.*, pp. 90, 91, 167, 168, 259-295, 303-309, 317-318

Graça Aranha, miembro de la Academia Brasileña de Letras.²² Los días 13, 15 y 17 se programaron eventos consistentes en conferencias, conciertos y lecturas, a la vez que se invitó al público a visitar la exposición de artes plásticas que estaría abierta toda la semana. Gilberto Mendonça Teles los describe así:

A Semana foi aberta com a confrência de Graça Aranha ("A emoção estética na arte moderna"), a que se seguiriam números de música [Emani Braga y Vila-Lobos] e declamações [Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho]; na segunda parte houve a conferência de Ronald de Carvalho ("A pintura e a escultura moderna no Brasil"). Na segunda noite [...] Menotti del Picchia pronunciou a sua conferência ("Arte moderna") que foi, no momento das declamações, perturbada pela vaia do público. No último dia houve a apresentação da música de Vila-Lobos.²³

La participación de Oswald tuvo lugar el segundo día, con la lectura de algunos pasajes de su novela *Os condenados*. La Semana de Arte Moderno fue todo un éxito, por el escándalo que trajo y por el apoyo que tuvo de la elite promotora y adinerada. Así fue como la presencia de las nuevas expresiones artísticas inició su consolidación y logró una fortalecedora difusión. A partir de ese momento, observa Mário de Andrade, "vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la más grande orgía intelectual que registra la historia artística".²⁴ El resultado concreto e inmediato del modernismo brasileño (equivalente a la vanguardia hispanoamericana) fue la publicación de una gran cantidad y variedad de libros,²⁵ revistas y manifiestos de vanguardia.²⁶ Si, en sus inicios, fue medularmente

²² La presencia de Graça Aranha tuvo un papel legitimador y anunció la inminencia de un cambio. Éste avanzó un paso más en su consolidación cuando Graça Aranha se desvinculó de la Academia Brasileira de Letras, en 1924. El papel de la academia nunca desaparece del horizonte de las vanguardias. Si en un primer momento la academia es uno de los símbolos más fuertes de la inercia retardataria y conservadora contra la cual luchan los vanguardistas, en una segunda fase representa la institución que sanciona un nuevo clasicismo: la entrada de los antiguos vanguardistas al selecto grupo de los "inmortales". Esto explica que Oswald haya buscado ingresar a la Academia Brasileira de Letras --como varios de sus compañeros de batalla del Modernismo-- en dos ocasiones: cuando se postuló por medio de carta abierta (1925) y cuando perdió frente a Manuel Bandeira (1940).

²³ Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 216.

²⁴ Mário de Andrade. "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, pp.187.

²⁵ Alfredo Bosi da la siguiente lista de libros. En 1923, las *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. En 1924, *O ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira. En 1925. *A escrava que não e Isaura* de Mário; *Pau-Brasil* de Oswald; *Meu y Raça*, de Guilherme de Almeida; *Chuva de pedra* de Menotti del Picchia. En 1926, *Losango cáqui* de Mário; *Tôda a América*, de Ronald de Carvalho; *Vamos a caçar papagaios* de Cassiano Ricardo; *O estrangeiro* de Plínio Salgado. En 1927, *Amar verbo intransitivo* y *Clã do Jabon* de Mário; *Estrêla da Absinto* de Oswald; *Brás Bexiga* y *Barra fundade* Alcântara Machado; *Estudos* (1ra. serie), de Tristán de Atayde. En 1928, *Macunaíma*, de Mário; *Martim Cererê*, de Cassiano; *Laranja da China* de Alcântara Machado. y la redacción inicial de *Cobra novato*, que sólo se publicará tres años más tarde (Alfredo Bosi. *op. cit.*, pp 361-362).

destrutivo, impuso finalmente tres principios fundamentales en la vida artística del país: "el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional".²⁷

El lugar de Oswald en este panorama plural de la vanguardia brasileña es de primera línea. Para ubicarlo dentro de ella, la agitación intelectual de la Semana puede dividirse en cuatro corrientes opuestas según sus convicciones políticas, la mayor o menor radicalización del lenguaje, y el tratamiento de los temas brasileños: 1) el grupo de Mário de Andrade, más o menos ecléctico; 2) el de Oswald de Andrade, más radical y revolucionario; 3) el de Cassiano Ricardo (Nhengaçu Verde Amarelo), nacionalista y neorromántico; y 4) el de Tasso da Silveira (revista *Festa*) de tendencias universalizantes, más o menos simbolistas.²⁸ Haroldo de Campos sitúa a Oswald en la misma región de la vanguardia brasileña, cuando afirma que su escritura es radical en el sentido de que afecta, en la raíz, a la conciencia práctica, real del lenguaje, con un despojamiento, reducción y síntesis que cuestionaron los recursos retóricos vigentes entonces.²⁹ Pero, además de radical y revolucionario, Oswald fue "la figura más característica y dinámica del movimiento".³⁰ Formaba parte de su personalidad, pues, según señala Rubens Borba de Moraes, "Oswald no necesitaba forzarse para ser moderno, contrariando sus gustos y tendencias como Menotti. Era moderno congénito".³¹ Menotti del Picchia lo describe como "empresario del genio", maestro de la ironía, polemista brillante, un buscador de lo exótico, entusiasta de

²⁶ Entre las principales revistas del modernismo brasileño estuvieron: *Klaxon*, *Mensário de Arte Moderna*, publicada en São Paulo y con duración de nueve números, de mayo a diciembre de 1922; *Estética*, publicada en Río de Janeiro y con duración de tres números, de septiembre de 1924 a 1925; *Revista de Antropofagia*, con duración de mayo de 1928 a febrero de 1929; *Festa*, surgida en Río de Janeiro en 1927; *A revista* (Belo Horizonte, 1925), entre cuyos fundadores estuvo Carlos Drummond de Andrade; *Verde* (Cataguazes, Minas Gerais, 1927); *Mauricéia*, publicada en Pernambuco por Joaquim Inojosa en 1923; *Era Nova* (Paraíba, 1924) y *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926). Entre los principales manifiestos, editoriales de revistas o prefacios de libros con el mismo valor de exposición de principios, tenemos: el editorial de la revista *Klaxon* (1922), el "Prefácio interessantíssimo" a *Paulicéia desvairada* (1922) y *A escrava que não é Isaura* (1925), "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" (1924) y "Manifesto antropófago" (1928), de Oswald de Andrade; el editorial de *A revista* (1925), de Carlos Drummond de Andrade; "Para os espíritos criadores" (1925), editorial de *A revista*, de Martins de Almeida; *A arte moderna* (1924), carta manifiesto de Joaquim Inojosa; el editorial de la revista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926); el "Manifesto regionalista" (1926), de Gilberto Freyre; el editorial de *Festa* (1927); el *Manifesto do Grupo Verde de Cataguazes* (1927), *Nhengaçu verde-amarelo* (*Manifesto do verde-amarelismo, ou da escola da Anta*) (1929).

²⁷ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 191.

²⁸ Cf. Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 27.

²⁹ Cf. Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade *Poesias reunidas*, p. 10, 14.

³⁰ Mário de Andrade, "El movimiento modernista" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 187.

³¹ Rubens Borba de Moraes, "Recuerdos de un sobreviviente de la Semana de Arte Moderno" en Aracy Amaral, *op. cit.*, p. 175.

paseos alucinados, *bon vivant* capitalista que vive rodeado de voraces hombres de negocios.³² Un verdadero *dandy* vanguardista.

Después de la Semana, Oswald viajó nuevamente a Europa. En 1922, había conocido a la pintora Tarsila de Amaral, quien, después de una estancia en París --durante la cual participó en el Salón Oficial de Artistas Franceses-- había regresado a Brasil y participado en el Salón de Bellas Artes, en São Paulo, junto con Anita Malfatti. Para 1923, Oswald estaba en París, con Tarsila, Brecheret, Vicente de Rego Monteiro, Sérgio Milliet, Heitor Vila-Lobos y otros artistas que integraron exitosamente una verdadera "misión de propaganda brasileña", cuya vigorosa presencia da la sensación de que la sede modernista se había trasladado a París.³³ De ese ambiente provienen los contactos de Oswald con Blaise Cendrars, Jules Supervielle, Jules Romains, Paul Morand y Jean Cocteau, que influyen fuertemente en la reescritura de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado al año siguiente.³⁴ En la Sorbona, Oswald dictó la conferencia "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", en la que presentó un panorama histórico del pensamiento y del arte brasileños que culmina en la Semana de Arte Moderno y en los nuevos valores que se desprenderon de ella.

En 1924, Oswald, Mário de Andrade, Tarsila de Amaral, Goffredo da Silva Teles, Blaise Cendrars, René Thiollier y Olívia Guedes Penteado "redescubrieron" Brasil, durante una estancia en la hacienda "São Martinho" --propiedad de Paulo Prado, en el estado de São Paulo-- y un viaje por el interior del estado de Minas Gerais. La arquitectura y el arte barroco y popular de las ciudades del ciclo del oro del siglo XVIII (S. João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Ouro Preto, etcétera) --especialmente la obra del escultor conocido como el *Aleijadinho*-- fueron los puntos claves de este periplo. De ahí surgieron el "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil" de Oswald, la serie de cuadros *Pau-Brasil* de Tarsila y el libro de poemas *Pau-Brasil* de Oswald, ilustrado por Tarsila, que sería publicado al año siguiente, en París, durante una larga estancia de ambos artistas en la capital francesa.³⁵ En 1925, las discusiones en torno a temas como el nacionalismo y el regionalismo tuvieron

³² Cf. Hélios (Menotti del Picchia), "Cartas a Crispim: Oswald de Andrade", *Correio Paulistano*, 6-11-1920, en Mário da Silva Brito, *op. cit.*, p. 165.

³³ Cf. Araci Amaral, *Tarsila I*, pp. 441 y ss en Wilson Martins, *História da inteligência brasileira Vol VI (1915-1933)*, p. 297.

³⁴ Cf. Wilson Martins, *Historia da inteligência brasileira Vol VI (1915-1933)*, p. 297. Vera M. Chalmers también menciona una serie de contactos con diversos artistas europeos que se encontraban reunidos en París durante la segunda visita de Oswald (Cf. Vera M. Chalmers, *op. cit.*, pp. 60-65).

³⁵ El "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil" fue lanzado en el periódico *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, 18 de marzo de 1924). Blaise Cendrars publicó sus impresiones de este viaje en *Feuilles de route* (1924), también ilustrado por Tarsila. Cendrars recomendó la publicación de *Pau-Brasil*, que fue editado por Au Sans Pareil, París, con prefacio de Paulo Prado y portada y dibujos de Tarsila.

manifestaciones importantes. Por ejemplo, el movimiento "verdeamarelista" de Plínio Salgado y Cassiano Ricardo, entre otros, y el Congreso Regionalista, en la ciudad de Recife, entre cuyos promotores estuvo Gilberto Freyre. La pintura y la poesía *pau-brasil* estaban en cierta forma sintonizadas con esta sensibilidad, pues se concibieron como "productos de exportación". Una especie de puente entre Brasil y París, basado en la vanguardia y el exotismo, se había consolidado.

Un nuevo viaje de "redescubrimiento" marcó el año de 1927. Mário de Andrade, Tarsila, Oswald y Olívia Guedes Penteadó recorrieron la Amazonia. Oswald publicó la novela *Estrela de absinto*³⁶ y el poemario *Primeiro caderno de aluno de poesia Oswald de Andrade*, este último también en una línea *naïve*. Regionalismo, nacionalismo, exotismo e identidad culminaron en 1928 con la publicación de *Macunaima*, de Mário de Andrade, y *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, entre otros, y con el lanzamiento de la vanguardia antropófaga, en cuyo órgano, la *Revista de Antropofagia* (Oswald, Raul Bopp y Antonio Alcântara Machado), fue lanzado el "Manifiesto antropófago", de Oswald.

En 1930, Oswald inició un cambio radical cuando se aproximó al marxismo y al Partido Comunista y colaboró con Patricia Galvão (Pagú). El año anterior había conocido a Benjamin Péret,³⁷ se había distanciado por diferencias ideológicas de Mário de Andrade y se había separado de Tarsila. Así, con Pagú (con quien tuvo una hija y vivió hasta 1933), fundó la revista *O Homem do Povo*, en 1931, la cual duró 8 números. En 1933, Oswald publicó su novela vanguardista *Serafim Ponte Grande*, en la que incluyó un prólogo que funciona a manera de *mea culpa*. En él, se declara "payaso de la burguesía", "oportunista" y "revoltoso"; califica al movimiento antropófago de último "sarampión" del modernismo, y decide mostrar como "epitafio de lo que fue" la novela perteneciente a la literatura de vanguardia --agotada y reaccionaria-- para finalmente declararse a favor de la Revolución Proletaria. En 1934, Oswald publicó la última novela de su trilogía, *A escada vermelha*, y

³⁶ Se trata de la segunda novela de *A Trilogia do Exílio*, la cual tiene una historia accidentada y cubre cerca de veinte años, entre concepción, escritura y publicación. En 1922, salió el primer volumen, *Os Condenados*, y quedaron programados el segundo y el tercero: *A Estrela de Absinto* y *A Escada de Jacó*. En 1927, se publicó *A Estrela de Absinto*. Sin embargo, en ese momento la programación cambió. La serie pasó a llamarse *Os Romances do Exílio*, y el tercer volumen, "por sahr", se transformó en *A Escada* --que apareció, en 1934, como *A Escada vermelha*. Según Antonio Candido, la evolución de estos títulos es un síntoma de la evolución de las creencias de Oswald, y se ubica dentro de la definición más amplia de tres etapas de su obra. La primera es la *Trilogia*, la segunda, el par de novelas *Memórias Sentimentais de João Miramar* y *Serafim Ponte Grande*, y la tercera, *Marco Zero*, que funciona como síntesis de las anteriores (Cf. Antonio Candido, "Estouro e libertação" en *Brigada ligeira*)

³⁷ Benjamin Péret llegó a Brasil en 1929 y fue recibido por varios modernistas, entre los que se encontraban Oswald, Tarsila, Anita Malfatti y la cantante Elsie Houston, quien sería su mujer. Péret fue expulsado de Brasil en 1931 por actividades subversivas: era miembro de la liga comunista de oposición. Péret escribió en la *Revista de Antropofagia*

una pieza de teatro de denuncia social: *O homem e o cavalo*. Se dedicó a trabajar en un proyecto de "novela-mural", que intentaba dibujar un "fresco social", y en 1943 lanzó *Marco Zero-I: A revolução melancólica*, que versa sobre la fallida Revolución Constitucionalista de 1932, llevada a cabo por los paulistas en contra de Getúlio Vargas, quien había ascendido al poder después de encabezar la llamada Revolución de 1930.

La fase comprometida de Oswald terminó en 1944, cuando abandonó el Partido Comunista. Durante ese período, había continuado su trabajo periodístico en *Platéia* (1935), *Meio Dia* (1936), *Correio da Manhã* (donde inicia su columna "Telefonema", en 1944) y *Diário de São Paulo* (1944). A partir del año siguiente, su escritura se aproximó al ensayo intelectual, con textos de crítica literaria como "A sátira na poesia brasileira" y "A Arcádia e a Inconfidência", y otros de corte más filosófico, como *A crise da filosofia messiânica* (1950) --tesis con la que concursó por el título de "Livre Docente" en la Universidad de São Paulo-- y *A marcha das utopias* (1953), ensayo en el que revisa su teoría antropofágica con ayuda de un análisis histórico que se quiere marxista. Su propuesta es que, a lo largo de la historia, el Matriarcado y el Patriarcado se han opuesto como hemisferios antagónicos que corresponden a una cultura antropofágica y a una cultura mesiánica, respectivamente. Oswald anuncia un nuevo matriarcado (hijos por derecho materno, propiedad común del suelo, Estado sin clases o ausencia de Estado), que superará el mesianismo patriarcal (cultura eclesiástica cristiana, monogamia, represión sexual, escatología), el obrerismo dogmático en el que la URSS había caído, y traerá soluciones paralelas al primitivismo, como la propuesta por James Burnham en *La revolución de los gerentes* y la restauración tecnificada de una cultura antropofágica.³⁸

La poesía de Oswald también cambió sustancialmente. En 1942, Oswald escribió un poema largo de tema amoroso, "Cântico dos cânticos para flauta e violão", dedicado a su última esposa, Maria Antonieta D'Alkmin, y en 1946 otro, del mismo corte, "O escaravelho de ouro", dedicado a Antonieta Marília, su hija con Maria Antonieta D'Alkmin. Oswald murió en octubre de 1954, año en que publicó sus memorias, *Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe*, que había comenzado a redactar en 1948. En los últimos años de su vida, Oswald aún repetía: "Tudo temos de contestar. Contestar é um dever que se impõe à inteligência".³⁹

³⁸ Cf. Oswald de Andrade, "A crise da filosofia messiânica" en *A utopia antropofágica*, pp 145-147.

³⁹ Declaración de Oswald de Andrade en Mário da Silva Brito. "Perfil de Oswald de Andrade", *Diário Intemporal. Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro. 1970, reproducido en *Serafim Ponte Grande*, Global Editora. 1987, p. 210.

Tecnología y primitivismo

La relación de Oswald de Andrade con la tecnología se desarrolló en el ámbito de los vertiginosos cambios que atravesó la ciudad de São Paulo durante las primeras tres décadas del siglo XX. Escritor totalmente urbano, Oswald fue testigo del crecimiento inusitado de la nueva urbe y de la introducción de modernas tecnologías que revolucionaron la vida cotidiana de los paulistas y sus costumbres. De hecho, el período en el cual Oswald desarrolló su actividad literaria más intensa coincidió con una época en que la ciudad sufrió una serie de cambios muy significativos. Durante los años veinte, una gran cantidad de transformaciones, que venían gestándose a lo largo de las dos décadas anteriores --las cuales recibieron como grandes catalizadores a los movimientos políticos, económicos y sociales generados por la Primera Guerra Mundial--, irrumpieron estrepitosamente en la vida diaria. Si en 1890 alrededor de 30 casas tenían iluminación eléctrica, que alternaban con iluminación por medio de gas, la llegada, en 1899, de la São Paulo Railway, Light and Power Co. --empresa de capital canadiense-anglo-americano, mejor conocida como la *Light*-- trajo la implantación de un servicio completo de energía eléctrica, que pasó gradualmente de la iluminación pública, al transporte por medio de tranvías y a la iluminación residencial.⁴⁰

Oswald recuerda la instalación de la *Light* en São Paulo. Para 1900, las calles se llenaban de postes y cables y se anunciaba un nuevo tipo de transporte --el tranvía eléctrico-- que iría a sustituir a los tranvías de tracción animal y a otros vehículos, como ya había sucedido en Río de Janeiro.⁴¹

Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio da eletricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular [...] Um mistério esse negócio da eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava.⁴²

⁴⁰ Cf. Aderbal de Arruda Penteado Júnior y José Augusto Dias Júnior, "Eletrotécnica" en Milton Vargas (org.), *História da técnica e da tecnologia no Brasil*, pp. 182-183. El desarrollo de los servicios de energía eléctrica continuaron con el establecimiento de la central de Parnaíba, en el río Tietê, a la cual siguieron otras centrales hidroeléctricas, pues la demanda creció vertiginosamente e incluso tuvo que enfrentar una temporada difícil de sequía entre 1924 y 1925.

⁴¹ En 1892, la Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico había inaugurado la línea de tranvías del barrio de Flamengo y sus alrededores (Cf. Aderbal de Arruda Penteado Júnior y José Augusto Dias Júnior, *op. cit.*, p. 131).

⁴² Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, p. 34.

El pasaje es un retrato de la fascinación que causaba la inminente llegada de los tranvías a São Paulo --especialmente en la imaginación infantil-- atribuyéndole un carácter mágico al artefacto tecnológico. En sus recuerdos, Oswald también relata cómo su padre, entonces diputado, había sido invitado, con otros compañeros de la Cámara Municipal, a visitar la construcción de la estación hidroeléctrica de Parnaíba. Según le contaba su padre, la grandiosa empresa que estaba llevando a cabo la *Light* incluía tuberías enormes por las que había pasado sin agacharse, las cuales conducirían el agua captada por la presa. En seguida, Oswald pasa a describir con indignación cómo su padre había hecho una propuesta de "donación" de unos terrenos magníficos para un parque público, la cual había sido rechazada por influencia de políticos corruptos. Esto le sirve al autor para enfatizar la honestidad de su padre, al votar a favor de la *Light*, en la polémica renovación de 1909 del contrato monopolista que la compañía había disfrutado. El evento, que ocasionó un ruidoso motín, de todos modos fue resuelto a favor de la compañía. En realidad, lo que estaba por detrás de la encomiada labor de desarrollo y urbanización de São Paulo, era la especulación inmobiliaria, basada en el establecimiento de varios servicios en los que intervenía la *Light*: líneas de tranvía, energía eléctrica, agua, gas, teléfono, etcétera.⁴³ Oswald mismo lo confirma, involuntariamente, cuando define a su padre como "abridor de bairros" que poseía, entre otros, terrenos en los barrios de Brás, Cambuci, Glória y Cerqueira César, y que había logrado, en éste último, hacer penetrar el tranvía de la *Light*, evento para el cual hubo una gran fiesta. Con la entrada del tranvía--dice Oswald--, la ciudad adquirió el aspecto de una revolución.⁴⁴

No en balde, el primer poema que Oswald escribió ensayando el verso libre fue el ya mencionado "O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde". También es de notar que el primer poemario de Oswald, *Pau-Brasil*, incluye el poema "Bonde":

bonde

O trasatlántico mesclado
 Diendlena e esguicha luz
 Postretutas e famias sacolejam⁴⁵

El peculiar estilo despojado, sintético, de "camera eye" que utiliza Oswald, se une a su poética del error, que imita hablas particulares ("*postretutas*" en vez de *prostitutas* y

⁴³ Cf. Nicolau Sevcenko. *Orfeu extático na metrópole São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, pp. 122-123.

⁴⁴ Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, p. 37

⁴⁵ Oswald de Andrade. *Obras completas VII Poemas reunidos*, p. 106

"famias" en vez de *femeas*) y utiliza el neologismo ("*dlendlena*", onomatopeya que imita la campana del tranvía),⁴⁶ para completar la imagen del tranvía --emblema del portento tecnológico-- navegando como un trasatlántico en el "mar" de la ciudad. Por otra parte, una de las secciones de *Pau-Brasil* lleva el título de "Postes da Light", donde aparece el poema "Pobre alimária" que describe un incidente característico del nuevo choque tecnológico: el caballo y la carreta se quedan atorados sobre los rieles del tranvía, lo cual provoca que el chofer del tranvía se impacienta (lleva abogados con prisa), el caballo escape desbocado y el carretero acabe castigándolo con un chicote.⁴⁷

En sus memorias, Oswald describe otra experiencia de primer contacto con la novedad tecnológica. El viejo Fernando de Albuquerque, dueño de terrenos y habitaciones donde la familia Andrade vivía, fue la primera persona "americanizada" con la que tuvo contacto. Viajaba a los EE UU y siempre traía novedades. Durante una *soirée* en su casa, mostró a sus invitados el fonógrafo. Oswald recuerda que entre el público se decía "É uma coisa que a gente põe um fio na orelha e ouve" y que su madre, que había insistido en que él asistiera a la presentación, agregaba, "Uma coisa que roda e a gente escuta todo!"⁴⁸ Sin embargo, esta vez el recuento de Oswald establece un contraste entre la actitud insistente de su madre y la curiosidad maravillada de la concurrencia, y su propia postura:

Dessa cena guardo a noção de que mesmo as coisas espantosas nunca me espantaram. Encaixo tudo, como incorporo. De fato, fiquei impassível e nada exclamei quando me apresentaram a pequena máquina, onde um cilindro de cera negra em forma de rolo despedia sons musicais através de fios que a gente colocava nos ouvidos.⁴⁹

Desde luego, en este recuerdo, Oswald cultiva su autoimagen de innovador preparado desde la infancia para enfrentar los grandes cambios. Además, lo hace utilizando la idea central de la antropofagia, la incorporación asimiladora que, como veremos más adelante, aplicó con especial énfasis a los desarrollos tecnológicos.

De hecho, durante los años veinte, Oswald presenció el cambio del fonógrafo de cilindro de cera, que originalmente permitía la grabación de sonidos, al moderno tocadiscos

⁴⁶ Para un análisis detallado del estilo oswaldiano, consúltese Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade, *Obras completas VII Poesias reunidas*, pp. 9-59.

⁴⁷ Cf. Oswald de Andrade, *Obras completas VII Poesias reunidas*, p. 120.

⁴⁸ Cf. Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão*, pp. 24-25

⁴⁹ *Idem*.

--o vitrola, atendiendo a uno de sus principales fabricantes en EE. UU., RCA Victor-- cuya función se limitaba a la reproducción.⁵⁰ Este último aparato llegó a Brasil en 1919 para transformar el hábito de escuchar música. De la actitud contemplativa de recogimiento familiar se pasó a la nueva moda de la democratización del baile, con la proliferación de ritmos (*fox-trot*, *one step* o *two step*, *ragtime*, *jazz*, *cake-walk*, etcétera), las academias y clubes de baile, y los nuevos bailes "desenfrenados", que propiciaban un mayor contacto físico, gestos de connotaciones eróticas y movimientos inusitados.⁵¹ El crecimiento de la industria disquera que acompañó a este cambio de costumbres, y el gran despliegue publicitario que produjo,⁵² también dejaron huellas en la poesía de Oswald. De esta manera, el poema "música de manivela", de *Pau-Brasil*, imita el lenguaje del tipo de propaganda en boga:

música de manivela

Sente-se diante da vitrola
 E esqueça-se das vicissitudes da vida
 Na dura labuta de todos os dias
 Não deve ninguém que se preze
 Descuidar dos prazeres da alma

Discos a todos os preços⁵³

⁵⁰ Aunque la grabación de sonido por medios mecánicos es anterior, el primer fonógrafo práctico fue inventado en 1877, por el estadounidense Thomas Edison. Originalmente grababa el sonido en un cilindro recubierto con una delgada lámina de estaño. Su tiempo de grabación era muy limitado y se desgastaba rápidamente en su reproducción, por lo que se adoptó un nuevo cilindro de cera de mayor duración y resistencia. En 1887, Emile Berliner --estadounidense de origen alemán que inventó la palabra "gramófono"-- desarrolló el sistema de discos y lo empezó a promover para grabar a grandes cantantes e instrumentistas. El aparato, que también tenía como característica distintiva el enorme cono acústico, pronto empezó a ganarles terreno a las grabaciones en cilindros de cera, hasta que finalmente las sustituyó. Durante los años 20, el artefacto tuvo mejoras no menos sorprendentes: el sistema de tracción del disco, originalmente a base de cuerda, cambió a motor eléctrico y el sonido pasó a ser amplificado por medios electrónicos (Cf. Trevor Williams. *Historia de la tecnología desde 1900 a 1950 II. Volumen 5.*, pp. 465-468).

⁵¹ Nicolau Sevckenko, *op. cit.*, pp. 89-92.

⁵² Por ejemplo, la Casa Edson, una tienda del centro de la ciudad, que vendía todos los artículos electrodomésticos producidos en aquel momento, había creado, como vehículo para anunciar sus productos, una revista, *O Echo Phonográfico*, de circulación nacional y gratuita. En su número 36, de febrero de 1905, publicó un soneto con el título "Casa Edson (Colaboração Instantânea)", en el que propaganda y poesía se mezclan en una enumeración de productos (Cf. Regina A. Crespo, *op. cit.*, cap 4).

⁵³ Oswald de Andrade, *Obras completas VII Poesias reunidas*, p. 125.

El espacio democratizador que el fonógrafo había abierto permitía disfrutar del placer de la música con mayor frecuencia, sin la necesidad de tener que depender de los músicos directamente, o de las orquestas y eventos de cualquier tipo que les dieran cabida. Aunque Oswald no dedica un poema específico o una escena directa al asunto de los nuevos bailes, en "bengaló" hay referencias al *foxtrot*, como ritmo internacional de la época, combinadas con la inserción sumamente sensual de un baile brasileño, el *maxixe*.⁵⁴

bengaló

Bicos elásticos sob o jérsei
 Um maxixe escorrega dos dedos morenos
 De Gilberta
 Janela
 Sotas e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem
 O piano fox-trota
 Domingaliza
 Um galo canta no território do terreiro
 A campainha telefona
 Cretones
 O cinema dos negócios
 Planos de comprar um forde
 O piano fox-trota
 Janela
 Bondes⁵⁵

El retrato de la morena Gilberta comienza en sus elásticos pechos, que se perciben bajo el *jersey*, para inmediatamente después dejar escurrir --con toda la sensualidad erótica que el verbo acarrea-- un *maxixe* de sus dedos. Los sonidos que acompañan el retrato, como un telón de fondo, son el piano que "*fox-trota*" y "*domingaliza*", el canto del gallo y el timbre del teléfono. De hecho, el *maxixe* era uno de los tantos bailes que escandalizaban a los conservadores padres de familia, pues planteaban una "regresión" en las costumbres. En el ambiente progresista heredado del positivismo, las ideas de evolución y decadencia --el costo del progreso-- se prestaban, en manos de los críticos, a establecer comparaciones de los nuevos bailes con ceremonias "salvajes". A esto también contribuyó el interés

⁵⁴ El *maxixe* fue un baile urbano originario de Rio de Janeiro --donde nació entre 1870 y 1880--, resultado de la fusión entre la habanera y la polca con una adaptación del ritmo sincopado africano. Más tarde fue sustituido por la samba.

⁵⁵ Oswald de Andrade, *Obras completas VII Poesias reunidas*, p. 128.

antropológico por el exotismo de civilizaciones desaparecidas, "primitivas", lejanas o simplemente desconocidas. Si bien este interés por lo exótico se había iniciado como un instrumento de dominación desarrollado por los imperios coloniales en expansión, el resultado había sido todo lo contrario. El estudio de las diferentes culturas había traído su nivelación a través de una perspectiva relativista. No obstante, los argumentos de superioridad de razas y civilizaciones, basados en supuestas investigaciones científicas, pervivían en el imaginario del público. Un reflejo de esto se dio también en las relaciones entre los diferentes estratos sociales: si antes la clase baja imitaba el comportamiento de la alta sociedad, ahora sucedía lo contrario, para disgusto de las elites. El *maxixe* y el tango, por más estilizados que estuvieran, siempre mostraban reminiscencias del zangoloteo de las multitudes esclavas,⁵⁶ lo cual era una prueba, para un cronista anónimo de São Paulo, de que las cosas estaban caminando al revés: de lo fino y delicado a lo plebeyo, sensual y bruto.⁵⁷

Sin embargo, estos cambios tecnológicos, que a su vez provocaron transformaciones en las costumbres, también trajeron consecuencias de otro tipo en el campo del arte. La necesidad de una nueva estética creativa había sido propiciada en gran parte por la irrupción de los nuevos artefactos en la vida cotidiana. En su "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil", Oswald ya había abordado este aspecto apuntando irónicamente que, en el panorama planteado por la estética naturalista de la copia, la presencia de la cámara fotográfica, el pirograbado y la pianola ("piano de *manivela*"), había propiciado una "democratização estética nas cinco partes sábias do mundo": las hijas de familia habían logrado convertirse en artistas con gran facilidad. Las máquinas habían fungido como democratizadoras pero, a la vez, habían socavado el lugar del artista, al menos el lugar que mantenía antes de que éstas aparecieran. Por ello, Oswald agrega: "Só não se inventou uma máquina de fazer versos -- já havia o poeta parnasiano".⁵⁸ Era necesario que surgiera un nuevo tipo de artista con una nueva técnica. Si la convivencia con las máquinas había propiciado visiones revestidas de cierta tecnofobia --como la que Rubén Darío entrega en el cuento "El rey burgués"--⁵⁹ por otra también había generado desafíos estéticos que conducían a la

⁵⁶ No está de más recordar aquí que el tango tiene también orígenes africanos. La palabra *tango* es de origen africano y designó originalmente a una especie de pequeño tambor usado por los negros del Río de la Plata. Si bien el tango surgió a finales del XIX en los suburbios de Buenos Aires bajo la influencia de la habanera, la milonga y ciertas melodías populares europeas, adquirió una configuración especial por sus contactos con el *candombe*, ritmo de tambores de los negros del Plata.

⁵⁷ Cf. Nicolau Sevcenko. *op. cit.*, p. 91-92.

⁵⁸ Cf. Oswald de Andrade, "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil", en Gilberto Mendonça Teles. *op. cit.*, p. 268.

⁵⁹ Al ser presentado con el rey burgués el poeta se queja de que el monarca ha autorizado la "prostitución de los ritmos", la "fabricación de jarabes poéticos" y la intervención del "profesor de farmacia que pone puntos y

adopción de lemas vanguardistas como "crear y no copiar", que Oswald profesó en su manifiesto con un peculiar tono primitivista *pau-brasil*.

Otras transformaciones importantes se dieron en la ciudad de São Paulo, impulsadas por los cambios tecnológicos y por el momento económico especial que los respaldaba: el auge de los productores de café del Valle del Paraíba quienes, en busca de una ruta de salida hacia la costa para exportar, se decidieron por la ciudad de São Paulo. El dinero trajo mejoras en las vías de comunicación, aumentaron las fuentes de empleo y, así, las corrientes de inmigración (italiana, principalmente, pero también portuguesa, española, alemana, sirio-libanesa y japonesa), la urbanización y, como vimos, la especulación inmobiliaria. A partir de los años veintes, São Paulo comenzó a sobresalir como gran metrópoli. Se dio un *boom* en la industria editorial; la vida cultural aumentó con la aparición de museos, galerías, escuelas de arte, premios, becas de estudio; el mercado del arte creció, transformando el papel de la crítica; la industria cinematográfica consolidó su presencia a través del culto a las estrellas de la pantalla, revistas, posters, clubes de fanáticos y giras artísticas; la agitación deportiva se expandió con innumerables pruebas en las que la coordinación del cuerpo humano se convertía en espectáculo, ya fuera en forma individual, como parte de un equipo o integrado a máquinas --lo cual incluía la visión del cuerpo o del equipo como máquina--, siempre mostrando el movimiento y la energía del desempeño físico; aparecieron clubes y asociaciones alrededor de estas actividades, y se estableció un paralelo de ellas con la disciplina, higiene y profilaxis necesarias como preparación para una eventual guerra; las ropas se aligeraron y se pegaron al cuerpo; las mujeres adoptaron el aire *garçon*, dejaron a un lado pelucas y rellenos, elevaron la falda y bajaron el escote; la vida pública se enriqueció con fastos y manifestaciones como la inauguración de monumentos, la recepción de héroes y otros eventos en los que las masas y el poder político se conjugaban; el automovilismo se convirtió en un culto, una manía por la velocidad y el vértigo practicada por el personaje del *chauffeur*, un deporte tras del cual estaba toda una industria, con sus ingenieros y sus técnicos; la aviación impuso una nueva perspectiva de la ciudad e inauguró una era de monumentales piruetas aéreas y records de peligrosas travesías, un verdadero *flirt* con la muerte; en fin, la vida se aligeró y se aceleró e

comas a mi inspiración". Desde su humilde posición, defiende la poesía y el ideal que persigue. Sin embargo, la única manera de sobrevivir que el rey le ofrece, en la corte, es la de darle vuelta al manubrio de una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopos. En el invierno, el poeta finalmente muere "con una sonrisa amarga en los labios, y todavía con la mano en el manubrio". El cuento de Rubén Darío enfatiza la dictadura del burgués y la esclavitud del poeta. En ellas está presente la mecanización del arte, a través de la tecnología, con artefactos como la caja de música, o procedimientos farmacéuticos (Cf. Rubén Darío, *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza Otros poemas*, pp. 17-20.

incluso se buscó acelerarla y hacerla eficiente por medio del consumo de productos como el café, el cigarro, el guaraná, o fármacos como la aspirina y la cocaína.⁶⁰

Precisamente durante estas transformaciones, Oswald realizó sus tres viajes a Europa. El primero (1912) lo puso en contacto con el arte de vanguardia --cubismo y futurismo, principalmente--, lo llevó a practicar el verso libre, a participar en la preparación y continuación de la Semana de Arte Moderno⁶¹ y a defender el cultivo de una pintura nacional y los cambios que trajo la exposición de Anita Malfatti.⁶² Entre la ruptura antitradicionalista, los impulsos nacionalistas y regionalistas, y el afianzamiento de un nuevo arte y la revolución de las nuevas formas, Oswald se sumergió en la llamada "polémica del modernismo".⁶³

El segundo viaje (1923) lo sintonizó con la visión europea de la esperanza novomundista y primitivista que tomaba cuerpo en América Latina.⁶⁴ De hecho, la conferencia "L'effort intellectuel du Brésil contemporain", dictada en la Sorbona, menciona la "fadiga européia" y traza un itinerario de la formación del pensamiento brasileño en la que minimiza el "exotismo" introducido por las corrientes germanistas de Tobias Barreto y las positivistas de Teixeira Mendes para subrayar el "impulso anônimo da fé panteísta da nossa raça".⁶⁵ Oswald también habla de los esfuerzos etnográficos, de la labor de catequesis del general Rondon y de la aproximación de una vasta región aislada de "tribus olvidadas" a

⁶⁰ Cf. Nicolau Sevcenko, *op. cit.*, pp. 44-52, 75-81, 92-99.

⁶¹ Cf. "O futurismo tem tendências clássicas" en *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 de noviembre de 1922, donde defiende la idea de un "futurismo paulista"; y "O meu poeta futurista" en *Jornal de Comércio*, São Paulo, 27 de mayo de 1921, donde presenta a Mário de Andrade. Ambos artículos están reproducidos en Oswald de Andrade, *Estética e política*, Maria Eugenia Boaventura (org.), pp. 19-25.

⁶² Cf. "Em prol de uma pintura nacional" en *O Pirralho*, 2 de enero de 1915; "A exposição Anita Malfatti" en *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 de enero de 1918. Ambos reproducidos en *ibid.*, pp. 141-145.

⁶³ Vera M. Chalmers observa: "A polémica do modernismo apresenta duas fases, que o próprio escritor batiza de "transição simbolista-moderna" e de "renovação moderno-clássica". A primeira diz respeito à fase inicial de impregnação das idéias correntes no tempo, afora a repressão do código parnasiano, até a data de encerramento do festival modernista no Teatro Municipal. A segunda compreende a correspondência enviada pelo escritor para o *Correio Paulistano*, de São Paulo, durante a segunda viagem à Europa, realizada depois da "revolta" da *Semana de Arte Moderna*, e registra os primeiros passos do brasileiro no seu aprendizado da vanguarda parisiense" (Vera M. Chalmers, *op. cit.*, p. 65).

⁶⁴ Ya en su discurso en honor del poeta Menotti del Picchia, Oswald afirmaba: "São Paulo, neste instante em que o eixo da vida de pensamento e de ação parece deslocar-se num milagre lento e seguro para os países descobertos pela súplica das velas européias, partias como num pressentimento de fim para a busca de Canaças futuras, São Paulo é a continuada promessa dos primeiros escolhos verdes que bateram numa festa, as antigas proas cansadas (Cf. Oswald de Andrade, "Formalistas, negados e negadores" [título agregado por la organizadora] en *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 de enero de 1921, recopilado en Maria Eugenia Boaventura (org.), *op. cit.*, p. 27).

⁶⁵ Cf. "L'effort intellectuel du Brésil contemporain" en *Revue de l'Amérique Latine* 2, no. 5, Paris, 1923, pp. 197-207; en portugués, *Revista do Brasil*, no. 96, São Paulo, dezembro de 1923, pp. 383-389, reproducido en Oswald de Andrade, *Estética e política*, Maria Eugenia Boaventura (org.), pp. 29-38.

la civilización de Río de Janeiro y São Paulo. En el campo de la literatura, el poeta observa que el sentimiento brasileño se expresó ya desde el indianismo pintoresco de Alencar, aunque critica su idealización "chateaubrianesca". Si el portugués, asombrado ante la naturaleza brasileña, no había logrado librarse de sus conocimientos greco-latinos, influencia de importación, lo que realmente logró equilibrar su elocuencia fue "la sangre negra" que, procedente de África, no podía maravillarse ante el nuevo paisaje americano.⁶⁶

Es curioso constatar que Oswald insiste en la figura del negro relacionándola con las interpretaciones artísticas europeas: "O negro é um elemento realista. Isto observou-se ultimamente nas indústrias decorativas de Dakar, na estatuária africana, posta em relevo por Picasso, Derain, André Lothe e outros artistas célebres de Paris, na antologia, tão completa, de Blaise Cendrars".⁶⁷ El interés de los parisinos por el arte negro y otros temas exóticos,⁶⁸ y el descubrimiento de esto por los artistas latinoamericanos, fue un asunto que tuvo varios ecos. En 1923, se inauguró en París la Casa de América Latina, con la participación de Brecheret, Anita Malfatti y Tarsila. En contrapartida, ésta última, al regresar a Brasil, después de haber estado trabajando bajo la orientación de Léger, Gleizes y Lhote, respondió a varias entrevistas en las que se declaró "cubista".⁶⁹ Por otra parte, este contacto tuvo una derivación muy importante en la visita de Cendrars a Brasil, en 1924, pues consolidó el sentimiento nacionalista que se venía gestando mediante la "exotización" del paisaje brasileño y el redescubrimiento del propio pasado, temas que quedaron plasmados en el "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil".

Estas visiones se reafirmaron con el tercer viaje de Oswald a Europa (1925), durante el cual publicó el poemario *Pau-Brasil*, en París, y se enriquecieron con su profunda

⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 31-32.

⁶⁷ *Ibid.* p. 32.

⁶⁸ El historiador y crítico de la literatura francesa Gilbert Chinard recogió el tema de la era áurea y del idealizado buen y mal salvaje en *L'Éxotisme américain dans la Littérature française au XVI^e siècle* (París, 1911), tarea que continuó en *L'Amérique et le Rêve exotique dans la Littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle* (París, 1913). Para ello, utilizó tanto obras españolas sobre el Nuevo Mundo --que trataban de su descubrimiento, conquista y colonización-- como relaciones de cronistas franceses (en Canadá, la Florida y Brasil) que provocaron en Francia la admiración por los pueblos nuevos, que supuestamente aún vivían en la edad áurea. Chinard analizó la idea del hombre natural forjada por filósofos y pensadores ilustrados --Montaigne y Rousseau, principalmente--, así como los ensayos, historias y novelas que utilizaron las imágenes asociadas a esta idea, para criticar a la sociedad europea y, de paso, descargar su odio contra España, por haber destruido el ensueño de la edad dorada (Cf. Juan A. Ortega y Medina, *Imagología del bueno y del mal salvaje*, pp. 67-76). El estudio de este tipo de temas, en Francia, durante los años previos a la Primera Guerra Mundial, sin duda contribuyó, después de concluida ésta, a reforzar los exotismos primitivistas y americanistas.

⁶⁹ Cf. "Crónicas de arte", *Revista do Brasil*, febrero 1923, entrevista glosada en Wilson Martins, *História da inteligência brasileira. Vol VI (1915-1933)*, p. 296. Tarsila explica a la reportera que, en 1908, se dio una fuerte reacción contra la decadencia imitativa de las artes plásticas, a la cual se llamó *cubismo*, como entre los brasileños se había llamado "futurista" a lo que había reaccionado contra las fórmulas artísticas pasadas.

interacción con Tarsila y con otro viaje que hizo en compañía de ella a Medio Oriente.⁷⁰ Al regresar a São Paulo, Oswald ya estaba preparado para el lanzamiento de la *Revista de Antropofagia* y de su "Manifiesto antropófago". Antes de seguir con el reflejo de estos temas en la producción de Oswald de Andrade, veamos brevemente algunos conceptos en torno a la idea de exotismo.

Exotismo y redescubrimiento

El exotismo es, en principio, una percepción de la alteridad, del otro. Es una corriente singular y constante que fluye a Europa en la etapa de formación y consolidación del colonialismo decimonónico. Es una reacción a la artificialidad baudelaireana de la urbe, un deseo de proximidad de la naturaleza --ya tomada por el discurso evolucionista, con todas las implicaciones contradictorias que esto acarrea--, una antítesis del eurocentrismo y una apropiación "inocente" de otras culturas por la cultura europea. Es un deseo de lejanía que llevó, por ejemplo, a Rimbaud a África y a Gauguin a Polinesia.⁷¹ Si el intelectual de fin de siglo, enfermo de decadencia, había recuperado su autoimagen en el espejo romántico de su singularidad --un *yo* fuerte que se manifiesta en la figura del *dandy*, el segregado social, el maldito--,⁷² con el impulso centrípeto de lo exótico, se identificó con sus antecedentes románticos: revisó el Contrato Social rousseauiano y las imágenes del buen y el mal salvaje.

Según la exposición que González Alcantud hace del exotismo, éste tiene varios momentos y lugares y abarca diversos aspectos de la cultura. El japonismo, el chinosismo y otras modas del extremo oriente, se encuentran entretnejidos con la historia del comercio, la expansión de los imperios europeos, la circulación de estampas japonesas en colecciones privadas --que influyeron en artistas plásticos como Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Vicent van Gogh y Auguste Rodin, y en escritores como Charles Baudelaire y los hermanos Goncourt--, las exposiciones internacionales y el trabajo de eruditos notables

⁷⁰ Parte de las experiencias de Oswald en Medio Oriente pasaron al capítulo "Os esplendores do oriente" de *Serafim Ponte Grande*. En Jerusalem, Serafim les pregunta a dos soldados kurdos por el Santo Sepulcro, y uno de ellos le responde que nunca existió. Serafim retruca "E Cristo?" para escuchar como respuesta una frase que ya entonces formaba parte del folklore brasileño "Cristo nasceu na Bahia"

⁷¹ Cf. José A. González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*, pp. 30-32.

⁷² Cf. *idem*

como Ernest Fenollosa, quien, a su vez, influiría en otros críticos y artistas, como es el caso de Ezra Pound.⁷³

El orientalismo, que se inicia con las expediciones napoleónicas a Egipto, las cuales culminarán con los treinta y tres volúmenes de la *Description de l'Egypte* --monumental apropiación de un país por otro a través del equipo de estudiosos integrado por Bonaparte-- provocará los viajes e insembrará las ficciones de Chateaubriand y de Gérard de Nerval. Aglutinará visiones anteriores de Oriente, como la del despotismo asiático, el mahometanismo y las leyes del Serrallo, que aparecen en las *Cartas Persas* de Montesquieu, y las conducirá a desembocar, junto con la magia y el misterio de las *Mil y una noches*, en el romanticismo de escritores como Victor Hugo, Théophile Gautier, Charles Leconte de Lisle, Pierre Louÿs y Gustave Flaubert, o, dentro de la recuperación del islamismo español, Washington Irving, José Zorrilla y José de Espronceda. Desde luego, ambas ramas --la francesa y la española-- influirán en el modernismo hispanoamericano. En las artes plásticas surgirá una "pintura etnográfica."⁷⁴

La construcción de una imagen del Pacífico del Sur, que se extiende desde las expediciones de Magallanes y Elcano, alcanza la inauguración de la visión paradisíaca de Tahití --que Bougainville llevó a los salones ilustrados-- y prosigue hasta la consagración de la isla como utopía exótica, con los viajes de Cook, para después relativizar la visión del "buen salvaje" con la constatación de la existencia del canibalismo entre los neozelandeses. De las crónicas de viaje, el Pacífico del Sur pasó a alimentar las ficciones de Melville, Loti, Verne y Stevenson; se convirtió en objeto de estudio de etnólogos como Bronislaw Malinowski (mitos y hechos socioculturales en las Islas Trobriand) y Margaret Mead (sexo en Samoa); fue escenario de la utopía sensual del *Noa Noa* de Gauguin y de su elevación a mártir de la lucha anticolonialista, por parte de Victor Segalen, quien denunció la destrucción y trivialización turística del verdadero exotismo --la conciencia y respeto de la diferencia-- en esa región.⁷⁵

El "redescubrimiento" de África, junto con el del Pacífico del Sur, fue quizás uno de los que más alimentó la necesidad de los europeos de "hacerse salvajes".⁷⁶ Se dio a la par de su transformación, de simple proveedora de esclavos (siglos XVI al XVIII), en blanco de una intensa colonización, a partir de 1875, después de la prohibición de la esclavitud, principalmente bajo dos modelos: el "Índirect Rule" inglés --que respetó los valores

⁷³ Cf. José A. González Alcántud, *op. cit.*, pp. 45-51.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, pp. 57-79

⁷⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 91-108, 115-124.

⁷⁶ Cf. Mario de Micheli, "Capítulo 3: Los mitos de la evasión", *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pp. 49-70

tradicionales-- y la "Assimilation" francesa --que provocó reacciones de nacionalismo cultural, la *negritud* francófona, que se opuso al universalismo francés.⁷⁷ África no era un espacio idílico, sino un lugar de aventura, escenario de novelas como las de Conrad o Verne, o de expediciones como las que buscaron las fuentes del Nilo, donde el negro representaba una alteridad pigmentada --oscura, misteriosa, demoniaca, salvaje-- reforzada por una lejanía no sólo espacial sino temporal: lo primitivo, natural y puro. A mediados del siglo XIX, la presencia estética de África en Europa comenzó a crecer. El flujo de objetos procedentes de las "civilizaciones de los salvajes" aumentó considerablemente; pasó de los gabinetes de curiosidades a los museos --pues se buscaba evitar su desaparición-- y continuó en expediciones etnográficas como la de Leo Frobenius.⁷⁸ El choque del arte africano con los cánones positivistas y naturalistas basados en la copia hizo surgir la categoría "arte primitivo", cuestionó la cadena evolucionista en las artes, despertó un interés estético que alimentó al fauvismo, al cubismo e incluso al expresionismo --Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Jacques Lipchitz y Wassily Kandinsky, entre muchos más--, aproximó a los artistas a la etnología y a la paleontología (por ejemplo, Derain leyó a Lucien Lévi-Bruhl, Émile Durkheim y James George Frazer; Picasso estudió el arte prehistórico ibérico) y abrió las puertas para la transición del cubismo analítico al sintético. El punto culminante de este proceso es la consolidación --ya entrados los años treinta-- de una verdadera *negrofilia*, que incluía el jazz --y su asimilación por músicos eruditos como Stravinsky-- y los *spirituals*, y que se había expandido hacia América en otros aspectos como la incorporación de los cultos afroamericanos: vudú, candomblé, umbanda, etcétera.⁷⁹

A la huida real, geográfica, de la aventura, se contrapuso la huida virtual, en los cafés, en la bohemia, en el esoterismo y el ocultismo en todas sus manifestaciones. Se abandonó lo puro y lo simple por lo *maravilloso*. Magia, alquimia, sueño, hipnosis y delirio integraron un exotismo *hacia el interior*. Si el intento de escape del mundo llevó a fracasos ejemplares como el de Gauguin, restaba la posibilidad atenuada del viaje hacia adentro y de la transformación de vida a través de la práctica de la poesía, que pondría en contacto lo irracional con lo racional, el deseo inconsciente con el conciente.⁸⁰ De esta manera, los surrealistas buscaron construir nuevos mitos, ritos y utopías sobre la herencia de las corrientes exotistas anteriores. Por ello, incluyeron a la ciencia, pero buscando difuminar sus fronteras con la magia, en vez de tratar de acentuarlas, como pretendía el pensamiento

⁷⁷ Cf. José A. González Alcantud, *op cit*, p. 131-132.

⁷⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 129-136, 185-186.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, pp. 136-151, 168-170, 196-197, 206.

⁸⁰ Cf. *Ibid.*, p. 246-260.

freudiano. Asimismo, su deseo de encontrar lo *sobrenatural de la naturaleza* --la belleza convulsiva-- los llevó a reemprender nuevos viajes exploratorios como el de Antonin Artaud a México.⁸¹

Como se puede ver, el desarrollo del exotismo es bastante complejo y los sitios que le dan impulso frecuentemente se confunden con los mitos producidos a su alrededor. América Latina no es una excepción y, como se puede colegir de la exposición anterior, se convirtió en un foco muy importante para el desarrollo ulterior del exotismo, pues contaba con un bagaje considerable dentro de esta tradición, que se había inaugurado con las visiones eufóricas y disfóricas del paisaje y sus habitantes, entregadas por los cronistas, y había continuado durante el siglo de la Ilustración, con estudios de las culturas locales --como es el caso de Francisco Javier Clavijero, contra las visiones de degeneración física y moral elaboradas por De Pauw--⁸² para desembocar en las guerras de independencia, el binomio civilización / barbarie y la construcción, en el romanticismo, de visiones de lo nacional. Éstas se extenderían en la novela realista, costumbrista, regionalista y naturalista,⁸³ en las que se forjaron estereotipos de personajes, entre los que se encontraba la propia naturaleza americana.

La recepción del parnasianismo y del simbolismo franceses en tierras americanas permite distinguir algunas diferencias en el énfasis que tuvo el tema del exotismo en Hispanoamérica y en Brasil. En el primer caso, su asimilación por el Modernismo hispanoamericano, bajo el liderazgo de Rubén Darío, permitió, a través de un eclecticismo armonioso, consolidar la independencia literaria de España. El Modernismo se convirtió en un movimiento cosmopolita que, si en un principio cultivó el mismo exotismo europeo --faunos, selvas asiáticas, temas japoneses, etcétera--, después, dentro del espíritu arielista, incorporó los temas del exotismo americano --Nezahualcóyotl y otras figuras precortesianas, el trópico, los gauchos, etcétera.⁸⁴

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 264-265.

⁸² Cf. Juan A. Ortega y Medina, *Imagología del bueno y del mal salvaje*, pp. 94-95.

⁸³ Jean Franco menciona las dificultades para delimitar romanticismo, realismo y costumbrismo, en la literatura hispanoamericana, e incluso en la europea. En cuanto al regionalismo, apunta que se alimentó en forma distinta al realismo, pues no sólo buscaba una identidad nacional original, sino que lo hizo oponiéndola a la europea y a la norteamericana, en vista de la "quebra" del Viejo Continente que se hizo patente durante la Primera Guerra Mundial. Franco menciona como inicio de esta transformación *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, donde se denuncia el utilitarismo norteamericano, en favor de un culto del espíritu, rasgo propio de Latinoamérica. El arielismo se vio reforzado por escritores como D. H. Lawrence, Waldo Frank y el Conde Keyserling, que opinaban a favor de la vida espontánea e intuitiva de Latinoamérica, contraponiéndola al anquilamiento de las comunidades industrializadas y urbanizadas (Cf. Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, pp. 121-122, 241-242).

⁸⁴ Cf. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 32-34.

En el caso de Brasil, el parnasianismo y el simbolismo no se fusionaron; conservaron sus nombres y sus características básicas: el parnasianismo, la búsqueda de la perfección formal, el verso escultural, la idea del arte por el arte y el lirismo amoroso sobrio; el simbolismo, las tendencias decadentes, el exilio del poeta, la reacción espiritualista contra el positivismo, la muerte y la imprecisión de contornos y vocabulario. Aunque los temas de la naturaleza brasileña, la epopeya de la colonización y los elogios a la patria estuvieron presentes en la poesía de Olavo Bilac y de otros parnasianos brasileños; y a pesar de que el más grande poeta simbolista de Brasil fue un negro hijo de padres esclavos, João Cruz e Souza, en cuya poesía el conflicto de su origen aflora en el tratamiento del color blanco y en sus recuerdos atávicos de África, no hay una presencia fuerte de un exotismo americano.⁸⁵ Las preocupaciones por lo brasileño y el descubrimiento de lo exótico en la propia tierra se dieron más tarde, en el periodo llamado Premodernismo, con prosistas como Euclides da Cunha y Monteiro Lobato, y en el propio Modernismo brasileño, con posturas de "redescubrimiento" de Brasil, como es el caso de Oswald de Andrade. De esta manera, si en Hispanoamérica el modernismo realizó gran parte de esta tarea "redescubridora", en consonancia con el panamericanismo arielista, y dejó que las vanguardias se concentraran en la actualización de las nuevas visiones estéticas; en Brasil, la aparición de un énfasis en lo nacional, y en su valor primitivo y exótico dentro del canon europeo importado --como esperanza ante la decadencia del Viejo Continente--, no alcanzó su mayor acento sino hasta el periodo de las vanguardias: el Modernismo brasileño.

El doble exotismo de la Poesía Pau-Brasil

Desde sus primeras líneas, el "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil" lleva a cabo una relectura nacionalista de la realidad brasileña a partir de la asimilación de diferentes aspectos del exotismo europeo. Cuando Oswald afirma "A poesia existe nos fatos", pretende una observación directa de la realidad, no mediada por ninguna idea preconcebida --"ver com olhos livres"--,⁸⁶ un contacto primigenio en el que "Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino são fatos estéticos" y "O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça".⁸⁷ Sin embargo, la búsqueda de esta mirada inaugural corresponde al exotismo francés nacionalizado. Al respecto, Haroldo de Campos recoge una declaración muy significativa que Oswald hizo en forma retrospectiva:

⁸⁵ Cf Manuel Bandeira. *Apresentação da poesia brasileira*, pp. 95-122.

⁸⁶ Oswald de Andrade, "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil". en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 270.

⁸⁷ Oswald de Andrade. "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil". en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 266.

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia pau-brasil".⁸⁸

Oswald desarma las posibles fuentes de polémica acerca de la precedencia de su propuesta o de la de Cendrars: es una coincidencia. La cuestión de las influencias, como bien lo subraya Haroldo de Campos, acaba siendo un asunto secundario que puede deformarse en una querrela inútil y farragosa como la de Huidobro y Reverdy.⁸⁹ Lo importante es la apropiación, el redescubrimiento de la riqueza nacional —étnica, vegetal, mineral, culinaria, dancística—,⁹⁰ la revaloración de todo lo que es "Bárbaro e nosso",⁹¹ para exportarlo en un gesto de independencia artística e intelectual que, a la vez, tiene el atractivo de dar cuerpo físico a todo lo que en Europa sólo es añoranza de un mundo y una edad perdidas. El manifiesto de Oswald es una afirmación de que en Brasil existe la Edad de Oro, sólo que se trata de una nueva Edad de Oro en la que, como veremos, existen la ciencia moderna y la tecnología "domesticadas".

El "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil" es un texto de gran riqueza que, por su mismo carácter poético, permite múltiples lecturas. La más frecuente es la que lo sitúa dentro de la historia de la literatura brasileña y universal como manifiesto de vanguardia, que no sólo entrega una serie de propuestas revolucionarias, en el campo de las artes, sino que ejecuta algunas de ellas en su propia técnica literaria, imprimiéndoles su peculiar habilidad para la ironía y la parodia. Sin embargo, aquí me limitaré a revisar los diferentes aspectos que apuntalan su carácter primitivista y la relación que éste tiene con el discurso científico y tecnológico, auxiliándome de ejemplos tomados de su ejecución práctica: el poemario *Pau-Brasil*.

El primer paso que Oswald da en su manifiesto es la denuncia del agotamiento del modelo anterior del mundo intelectual brasileño, por estar basado en la importación y ser totalmente ajeno a la realidad nacional. Equipara "o lado doutor, o lado citações, o lado

⁸⁸ Cf. Declaración de Oswald de Andrade a Péricles Eugênio da Silva Ramos (*Correio Paulistano*, 26-6-1949), transcrita en Péricles Eugênio da Silva Ramos, *A literatura no Brasil*, Livraria São José, Rio de Janeiro, vol. III, tomo I, p. 494, y citada por Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 35-36.

⁸⁹ Cf. Haroldo de Campos, "Uma poética da radicalidade" en Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*, p. 37.

⁹⁰ Cf. Oswald de Andrade, "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil", en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, p. 266.

⁹¹ *Idem*.

autores conhecidos" con la imagen del gran jurista y orador Rui Barbosa, como un ser fuera de lugar: "uma cartola na Senegâmbia". Oswald da ejemplos irónicos de la gran riqueza que se ha desprendido de todo esto: "A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jóquei. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil".⁹² Esto es lo que ha permanecido en medio de los "cipós maliciosos da sabedoria" que, producidos por la pasión de "eruditar todo", hicieron olvidar "o gavião de penacho", las cosas simples y vivas de la tierra brasileña, y ocultaron a la poesía condenándola a no ser exportada jamás.⁹³ Sin embargo, el fin a todo esto llegó con "um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram. [...] Alegria dos que não sabem e descobrem".⁹⁴

El aprovechamiento de lo que anteriormente llamé "reserva utópica" de América se encuentra ejemplificado principalmente en *Pau-Brasil*, específicamente en la sección llamada "História do Brasil". Los títulos de las distintas subsecciones que la integran son nombres de diferentes exploradores-cronistas del descubrimiento de Brasil, bajo los cuales cada pequeño poema lleva un título "moderno", que establece un contraste renovador sobre los cuerpos constituidos por medio de un trabajo de edición de los textos originales de dichos cronistas. Veamos un ejemplo tomado de la subsección correspondiente al cronista Pero Vaz Caminha:

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha⁹⁵

La yuxtaposición de la imagen de la estación de trenes con el conocido testimonio de Vaz Caminha sobre la desnudez de las indígenas brasileñas da la dimensión del lugar desde el cual Oswald realiza esta reescritura de la Historia. Todas las resonancias de grandilocuencia épica se pierden para demostrar que la Historia se convierte en historia y que lo que permanece, en el fondo, a pesar de la colonización cultural, es el espíritu de la tierra, la simplicidad y la desnudez inocente.

La siguiente sección de *Pau-Brasil*, llamada "Poemas da Colonização", está formada por otros brevísimos poemas que son como estampas, o mejor, emblemas de la realidad

⁹² *Idem*.

⁹³ *Ibid.*, pp. 266-267.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 267.

⁹⁵ Oswald de Andrade *Poesias reunidas*, p. 80.

brasileña de aquella época. El poema final, "Senhor feudal", significativamente nos dice: "Se Pedro Segundo / Vier aqui / Com história / Eu boto ele na cadeia". Aquí, la interpretación inmediata de "história" es "cuento", "dispensa", "pretexto". Sin embargo, la interpolación de ese significado al de la noción de historia como encadenamiento de hechos que explican el desarrollo de una nacionalidad, también ofrece una dimensión coherente con la reescritura planteada por Oswald. Es decir, no se acepta ni que Pedro II "cuenta cuentos" para poder regresar, ni se acepta "el cuento" que es la Historia narrada desde la perspectiva de modelos ajenos a Brasil. No más importaciones.

De acuerdo con su propuesta de relectura de la historia y reversión de las relaciones culturales, Oswald crea la Poesía Pau-Brasil de exportación en los moldes del primitivismo europeo. De esta manera, la Poesía Pau-Brasil es "Ágil e cândida. Como uma criança"; busca --después de la primera fase de la revolución de las artes que estuvo constituida por "a deformaçao através do impresionismo, a fragmentaçao, o caos voluntário"-- "o lirismo, a apresentaçao no templo, os materiais, a inocência construtiva"; reacciona contra la copia y sustituye la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva "sentimental, intelectual, irônica, ingênua"; y anuncia con la época "a volta ao *sentido puro*".⁹⁶ La búsqueda de originalidad se da en un doble plano: ser novedoso dentro del desarrollo de la técnica artística europea, pero también ser novedoso a través del rescate de lo propio, lo de la tierra. Oswald da como resumen de la Poesía Pau-Brasil una imagen llena de ingenuidad:

A poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro comendo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.⁹⁷

El cuadro es una fusión *naïve* de varios elementos: el espacio relajado del domingo, la selva brasileña y sus pájaros domesticados en el resumen proporcionado por las jaulas, el vals europeo y la actualidad de la prensa, leída por una mujer. Lo primitivo y lo moderno se unen: el pasado de las visiones bucólicas y paradisiacas de América y el presente de la modernidad de Brasil.

Aparejada con la revisión-reescritura de la historia de Brasil y en consonancia con el espíritu ingenuo de su propuesta, Oswald de Andrade extiende el espacio compartido por la modernidad y lo autóctono a la esfera del saber. La coexistencia se plantea entonces de la siguiente manera:

⁹⁶ Oswald de Andrade, "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", en Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.*, pp. 268-269.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 269

Temos a base dupla e presente --a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.⁹⁸

Oswald no desecha el conocimiento científico y tecnológico como corruptor del estado edénico, ni tampoco excluye, en un gesto de modernidad positivista, la superstición y la magia, sino que los hace convivir en un mismo espacio: "A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil".⁹⁹ Además, la presencia de los artefactos tecnológicos en medio del paisaje selvático brasileño construye un doble exotismo: el primitivismo edénico y sus objetos emblemáticos son tan exóticos ante la cultura europea (y la brasileña europeizada) como lo son los objetos que han resultado de la ciencia y la técnica modernas en el contexto del primitivismo. Si la "nueva escala" que Oswald propone incluye "vozes e tiques de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da supresa física em arte", esta sorpresa será mayor en un entorno primitivista.

No obstante este enfoque nivelador, de coexistencia, la búsqueda de una armonía también se define --en un adelanto de la teoría de la antropofagia cultural-- en términos de digestión:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.¹⁰⁰

La postura nacionalista de Oswald no pierde de vista la necesidad de mantener una actualidad cosmopolita, forzosamente de carácter exógeno, pero lo hace sin el peso de lo libresco, con una lengua neológica, libre de arcaísmos e "indigestões de sabedoria",¹⁰¹ abierta a lo práctico, "engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chinoses na genealogia das idéias".¹⁰²

⁹⁸ *Ibid.* p. 270.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 271.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁰² *Ibid.*, p. 267

La nueva Edad de Oro de la antropofagia

Si el "Manifesto da Poesia Pau Brasil" tiene un cierto aire de contemplación que examina la realidad brasileña, el "Manifesto antropófago" invita a la acción y continúa, de una manera más acentuada, a la fusión de ciencia, tecnología y exotismo primitivista.¹⁰³ La utilización del primitivismo se exagera en formulaciones agresivas y mordaces que invierten el curso de las influencias modeladoras de la vida intelectual. La antropofagia, concebida como herencia ancestral, se convierte en mito de lo irracional, tanto para criticar y desmistificar la historia de Brasil, como para abrir un horizonte utópico en el que figuran el igualitarismo de la sociedad natural y primitiva y el matriarcado --símbolo de la libertad sexual-- que sustituye al sistema de sublimaciones del patriarcado rural.¹⁰⁴ En el trasfondo se encuentran dos conceptos fundamentales muy utilizados en aquella época: la mentalidad mágica de Lévi-Bruhl y el inconsciente freudiano, como veremos con mayor detalle más adelante.¹⁰⁵

La doctrina antropófaga se declara, de manera general, "Contra todos os importadores de consciência enlatada" y propone "A existência palpável da vida".¹⁰⁶ "Somos concretistas",¹⁰⁷ afirma, en una reaproximación a la vida práctica, similar a la que se plantea en el "Manifesto da Poesia Pau-Brasil": ver "com olhos livres" que la "poesia existe nos fatos". Asimismo, la antropofagia se rebela "Contra todas as catequeses", "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas", "Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios",¹⁰⁸ en fin, contra todo aquello que proviene de la cultura occidental. Aunque la independencia política de Brasil fue proclamada por Pedro I, quien siguió el consejo de su padre, João VI, "--Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça!", tal como Oswald lo anota en su manifiesto, aún es necesario "expulsar o espírito bragantino", pues hasta ese momento lo único que se había logrado era expulsar a la dinastía portuguesa.¹⁰⁹

Teniendo como antecedente la "reserva utópica" de América, y dentro del espíritu nacionalista de rescate de lo propio y característico de la tierra brasileña, el camino natural para remediar esta situación de dependencia se encontraba --al igual que en el caso del

¹⁰³ Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago" en *Revista de Antropofagia*, Año I, Número I, mayo 1928, pp. 3, 7, reproducida facsimilarmente en *Revista de Antropofagia. Reedição da revista literaria publicada em São Paulo - 1a. e 2a. "Dentições" - 1928-1929*, Introdução de Augusto de Campos, São Paulo, 1975.

¹⁰⁴ Benedito Nunes, *Oswald canibal*, pp. 33-35.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 18-19.

¹⁰⁶ Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago" en *op. cit.* La ortografía del portugués se actualizará en las citas.

¹⁰⁷ *Idem*

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

"Manifesto da Poesia Pau-Brasil"-- en aprovechar la llamada "leyenda negra", tejida en torno a la colonización española y portuguesa del Nuevo Mundo. Según ésta, lo efímero de la vida de la etapa áurea americana y del salvaje noble y bueno era un hecho lamentable ocasionado por la devastadora codicia de los conquistadores.¹¹⁰ En la época de los viajes que culminaron en el descubrimiento de América, los humanistas y artistas del Renacimiento habían retomado el tema clásico de la Edad de Oro, supuesta era en la que no había "tuyo" ni "mío", todos los bienes eran comunes, había paz, concordia, abundancia e inocencia, no había avaricia y reinaba la felicidad. Así, cuando surgió la presencia real de América, las invenciones de los humanistas y poetas dejaron de ser una utopía clásica y se convirtieron en un sueño despierto. Esta es la razón por la cual Oswald incluye en su manifiesto afirmaciones como "antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade", que tiene su encanto inocente, o "A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls", que incluye el cruce moderno-primitivo, antes mencionado.

No obstante, a la imagen idealizada del buen salvaje, pronto se opuso la del mal salvaje, que ya no era solamente bárbaro sino de naturaleza bestial, pues era antropófago.¹¹¹ Oswald rechazó al "índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Medicis e genro de D. Antônio de Mariz", y adoptó al indómito caribe caníbalesco. De esta manera, surgió la "lei do antropófago", que Oswald define como la "absorção do inimigo sacro para transformá-lo em totem", en directa relación con las teorías freudianas. La cultura antropofágica brasileña se presentó como deglutidora de la occidental, que se encuentra en franca decadencia.

Esta situación condujo nuevamente a un cuestionamiento radical de la Historia. Cuando Oswald propone "Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César", se confirman los anteriores comentarios acerca del rechazo de Pedro II. La relativización de la historia occidental --corolario del relativismo cultural despertado por la etnología y la antropología-- llega a su punto máximo en este manifiesto. Se confronta una "Revolução Caraíba" con la Revolución Francesa y se señala que, sin América, Europa no tendría su "pobre declaração dos direitos do homem". Incluso, Oswald llega a observar: "Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará". y, para cerrar con broche de oro, firma el manifiesto en el "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha".¹¹² Se da una ruptura de jerarquías "Contra a Memória fonte do costume" y se propone una "experiência pessoal renovada", es decir.

¹¹⁰ Cf. Juan A. Ortega y Medina, *Imagología del bueno y del mal salvaje*, p. 17-18.

¹¹¹ Cf. *ibid.*, p. 13-17.

¹¹² La fecha corresponde a 1554, año del naufragio del obispo con los indios Caetés.

crítica y más próxima de los hechos, más palpable. La antropofagia oswaldiana, como apunta Haroldo de Campos, es una visión del mundo bajo el signo de la devoración, con una asimilación crítica de la experiencia extranjera y su reelaboración en términos y circunstancias nacionales.¹¹³

El cuestionamiento de la historia también aparece acompañado de modificaciones sustanciales en la concepción de otras áreas del saber, que son consecuencia de los enfoques antropológicos propiciadores del relativismo cultural. Por ejemplo, del conocimiento geográfico que se revolucionó con el descubrimiento de América y que despertó las expediciones de exploración de los nuevos territorios, Oswald da la siguiente versión autóctona:

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-mundi do Brasil.¹¹⁴

Dos pasiones científicas de los siglos XVIII y XIX aparecen en estas brevísimas líneas: la lingüística que, dígame de paso, también llegó a buscar la *Ursprache*, en la persecución del mito prebabilico, paralelo al de la Edad de Oro; y la botánica, que se desarrolló basándose en la recolección y clasificación de especímenes por los grandes naturalistas. La falta de preocupación del mal salvaje por lo que sucede fuera de su país se refleja en el énfasis que Oswald da a uno de los rasgos "negativos" de algunas versiones del carácter de los aborígenes americanos: la flojera.¹¹⁵

Esta visión peculiar del discurso científico proviene principalmente de lo que entonces se llamaba "pensamiento primitivo". Claude Lévi-Strauss comenta que la división entre el pensamiento científico y el mitológico sucedió durante los siglos XVII y XVIII cuando el primero, con pensadores como Bacon, Descartes y Newton, necesitó erigirse y afirmarse contra el pensamiento místico y mítico. Se pensó que el mundo sensorial era ilusorio frente al mundo real que sería el de propiedades como las matemáticas que sólo pueden ser aprehendidas por el intelecto.¹¹⁶ De ahí que la frase completa de la insurrección

¹¹³ Cf. Haroldo de Campos, "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" en *Metalinguagem e outras metas*, pp. 231-255.

¹¹⁴ Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago" en *op. cit.*

¹¹⁵ En *Pau-Brasil*, en el apartado correspondiente al cronista Gandavo, Oswald incluye un poema que lleva el título "Festa da raça", en el que se describe al perezoso, animal típico de la zona amazónica que, en cierta manera, junto con la actitud del aborigen, se opone a la modernidad de corte futurista basada en la velocidad. El mismo tema es tratado por Mário de Andrade en *Macunaima*.

¹¹⁶ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, p. 24.

oswaldiana sea: "Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Lévi Bruhl estudar".¹¹⁷

Lévi-Strauss explica que un cambio sustancial en los enfoques sobre el pensamiento llamado "primitivo" se dio en el paso de la concepción de Malinowski a la de Lévi-Bruhl. En la primera, llamada funcionalista, la sociedad es tratada como una totalidad orgánica, en la que los diversos elementos se explican por la función que desempeñan. Si se sabe que un pueblo está determinado enteramente por las necesidades básicas más simples de la vida -- subsistencia, pulsiones sexuales, etcétera-- entonces se pueden explicar sus instituciones sociales, sus creencias y mitología. Esta concepción es utilitarista e implica que el pensamiento "primitivo" es inferior porque corresponde a etapas de menor desarrollo material. En cambio, Lévi-Bruhl afirma que el pensamiento "primitivo" es fundamentalmente diferente del nuestro y que la diferencia reside en que el primero está determinado completamente por las representaciones místicas y emocionales. Se trata de una concepción afectiva.¹¹⁸ El contraste principal con la mentalidad primitiva es que es prelógica y no lógica. Al respecto, Oswald nos ofrece el siguiente pasaje del "Manifiesto Antropófago":

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou em Portugal o dinheiro e trouxe a lábia.¹¹⁹

La ironía recae nuevamente sobre la cultura occidental, pues la "mente prelógica" rechaza, con toda razón, una "lógica" que le resulta devastadora. Además, del contraste prelógico-lógico se desprenden otros rasgos de la mente primitiva que pueden resumirse en oposiciones similares: orientación mística-orientación natural, falta de objetividad-objetividad, participación-inducción, comunión con el mundo-separación del mundo.¹²⁰ De esta manera, la orientación mística se comprende como una tendencia a ignorar, en todas las circunstancias inusuales, las conexiones causales que una mente científica vería o buscaría y a sustituirlas por magia o brujería. Lévi-Bruhl pensaba que la mente primitiva era íntensamente mística y ligeramente conceptual, sentía con gran fuerza pero raramente

¹¹⁷ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

¹¹⁸ Cf. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 35-36

¹¹⁹ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

¹²⁰ Cf. R. Horton, "Levy-Bruhl, Durkheim and the Scientific Revolution" en R. Horton & R. Finnegan (ed.), *Modes of Thought*, Faber & Faber, London, 1973, pp. 252-254.

analizaba o pensaba en términos abstractos. Dentro de este contexto se entienden los siguientes pasajes del "Manifiesto Antropófago", que no dejan de mostrar su vena irónica:

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.¹²¹

Só não há determinismo, onde há mistério. Mas que temos com isso?

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planitário.¹²²

Estos paralelos responden al planteamiento de Lévi-Bruhl: la mentalidad prelógica no construye ciencia dentro de los cánones occidentales, pero sí produce conocimiento, tan valioso en su contexto como lo es la ciencia en el mundo occidental. Por estas mismas razones, Oswald se declara contra "o tédio especulativo", pide la supresión de "as idéias e outras paralisias" y celebra "Uma consciência participante, uma rítmica religiosa",¹²³ que corresponde a estados mentales colectivos de una extrema intensidad emocional.¹²⁴ De ahí que el "Manifiesto Antropófago" abra con la frase: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente".¹²⁵

Si una parte importante de la presencia del discurso científico en el "Manifiesto antropófago" se dio a través de las visiones antropológicas de Lévi-Bruhl sobre la "mentalidad prelógica" --con las consecuentes transformaciones de las ideas acerca del saber que se producen dentro del propio universo del primitivo antropófago, como vimos anteriormente--, otra se manifestó a través de las propuestas también antropológicas que Freud recogió e interpretó psicoanalíticamente en *Totem y tabú* (1913). Esta obra tuvo su origen en el interés de Freud por extender su teoría de la neurosis obsesiva (actos individuales) al comportamiento de los creyentes dentro de una religión (ritos masivos). El punto de coincidencia era la compulsión ritual motivada por el miedo a la desgracia o al castigo provenientes de la omisión o incorrecto cumplimiento de ciertas reglas. La diferencia se encontraba en que, en el caso individual, la represión se refería a tendencias sexuales, mientras que, en el colectivo, se enfocaba sobre las tendencias egoístas, agresivas

¹²¹ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Cf. Marcel Detienne, *La invención de la mitología*, pp 138-139

¹²⁵ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.* Desde luego, la unión también proviene de la comida comunitaria y más de la *comida totémica* mencionada por Freud en *Totem y tabú*.

y peligrosas a la sociedad. Freud pretendía profundizar en la psicogénesis de la religión y para ello eligió el totemismo, tema muy en boga entre los antropólogos de aquella época, dentro del cual encontró como alimento excepcional la obra de Frazer *Totemismo y exogamia* (1910).¹²⁶

La idea de Freud era que los hijos salvajes odiaban y temían al padre salvaje porque monopolizaba a las mujeres. Se conjuraron para matarlo y comer su carne y después sintieron remordimientos --su sentimiento había sido ambivalente-- y reconocieron que necesitaban reemplazarlo por una nueva autoridad moral. pues de lo contrario perecerían en una lucha fratricida. En primer lugar, proscribieron la competencia con el padre por la madre o las hermanas mediante la prohibición del incesto. A esta prohibición siguieron otras que adquirieron un carácter igualmente vinculante. Sin embargo, estas restricciones socialmente necesarias nunca se han acabado de aceptar, por lo que, durante el desarrollo de todo niño, se vuelve a librar la misma batalla de principio a fin. En este sentido, la teoría social de Freud es una amplia elaboración del complejo de Edipo.¹²⁷

Siguiendo principalmente a Frazer y a Wundt, Freud define al totem como cualquier cosa --objeto inanimado, elemento o fenómeno natural, planta o animal (más frecuente), -- a la cual el salvaje rinde un supersticioso respeto, porque considera que entre ellos existe una particularísima relación de protección y veneración. Dicho totem es considerado ancestro de la tribu y el vínculo con él se transmite hereditariamente por línea preferentemente materna. Los miembros de un único totem no deben tener relaciones sexuales ni casarse entre sí, lo cual lleva a la exogamia. En caso de que el tótem sea un animal, está prohibido matarlo o ingerirlo.¹²⁸

Sí bien Frazer considera que el totemismo y la exogamia eran dos instituciones distintas por su origen y naturaleza, Freud concuerda con autores como Durkheim, que proponen que el tabú enlazado al totem implica la prohibición del contacto sexual con las mujeres de un mismo totem (exogamia), e identifica al totem con el padre.¹²⁹ A la vez, Freud asocia el sacrificio y la comida totémicos con los ritos de reforzamiento de los vínculos de identidad de la tribu (con la divinidad y entre sus miembros) y con el parricidio canibalesco.¹³⁰ De esta manera el totemismo tiene dos tabúes: la prohibición del incesto, que evita la competencia sexual entre los miembros del clan, y el que protege la vida del animal totémico, considerado por Freud como la primera tentativa de una religión, pues el

¹²⁶ Cf. Marthe Robert, *La revolución psicoanalítica*. pp. 353-354.

¹²⁷ Cf. Sigmund Freud, *Obras completas Volumen II*, pp 496-497 y George A. Miller, *Introducción a la psicología*, pp. 333-334.

¹²⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 419-428, 473-475.

¹²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 484.

¹³⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 491-495.

animal totem sustituía al padre asesinado en un acto compensatorio de la culpa, en el que se establecía una especie de contrato conciliatorio y una suerte de justificación: "si el padre nos hubiera tratado como nos trata el totem no habríamos sentido jamás la tentación de matarlo".¹³¹

En el caso de Oswald, se podría interpretar que el parricidio se emprende contra la cultura occidental. Pero, al igual que en el caso de la totemización, la actitud beligerante desplegada no pretende desechar a la cultura occidental sino asimilarla. Su *Weltanschauung* queda expuesta en las siguientes líneas:

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura —ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.¹³²

La operación metafísica relacionada con la antropofagia es la transformación de lo opuesto en favorable, del tabú en totem. La vida se concibe como devoración pura y, dentro de ella, bajo la amenaza de la propia existencia, es necesario realizar dicha operación.¹³³ Dentro de esta "metafísica bárbara", como la llama Benedito Nunes, lo "Incriado", entidad extraña y hostil al hombre, es el supremo tabú, lo prohibido trascendente, ante lo cual el instinto antropofágico adoptaba su actitud devoradora que, gracias al ritual canibalístico, incorporaba, en un acto de suprema venganza, la alteridad inaccesible de sus dioses, trayéndolos a la tierra para establecer con ellos una convivencia familiar como la que Oswald imaginaba que los tupis tenían con los dioses Guaraci y Jaci:¹³⁴

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes.
Jaci é a mãe dos vegetais

[...]

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.¹³⁵

¹³¹ Cf. *Ibid*, p. 498.

¹³² Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

¹³³ Cf. Oswald de Andrade, "A crise da filosofia messiânica" en *A utopia antropofágica*, pp. 101.

¹³⁴ Cf. Benedito Nunes, "A antropofagia ao alcance de todos" en Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, p. 22.

¹³⁵ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago" en *op. cit.* Guaraci o Coaraci, que en tupi quiere decir Sol (coá, este, ara, día, ci, madre, o sea, explicación de la luz diurna), es el creador de todos los vivientes. Su hermana y esposa era Jaci (*Ja-ci*, madre de los frutos), la Luna, que presidía la vida vegetal (Cf. Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, pp. 288 y 466-467).

De nuevo, Oswald se declara contra las ideas, la intelectualización, y da su voto enfático a favor de lo concreto, lo próximo, lo palpable, lo biológico. La religión es concebida en su sentido práctico, como instrumento de adaptación vital, y entra, así, en los moldes del pragmatismo de William James, lo cual hace --como indica Benedito Nunes-- que este autor citado en simetría con Voronoff --emblema del pragmatismo biológico debido a su método de rejuvenecimiento--¹³⁶ sea una pista más en la concepción de la "metafísica bárbara" como una voluntad profundamente nietzscheana, dominadora de la naturaleza.¹³⁷

Otro concepto freudiano al que Oswald recurre es la sublimación. Según Freud, para defenderse de la angustia, el ego desarrolla varios mecanismos de defensa. Entre los más importantes se encuentran la identificación, la represión, la sublimación, la proyección, la formación reactiva, la fijación y la regresión. La sublimación consiste en la búsqueda de un objetivo socialmente más aceptable para sustituir a otro que no puede satisfacerse directamente. En este sentido, el arte, la investigación y el trabajo en general pueden ser entendidos como sublimaciones de la libido, energía vital que necesita encontrar otros cauces diferentes de los meramente instintivos.¹³⁸ Al principio del "Manifiesto Antropófago", Oswald se declara "Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas", en un retorno rebelde a lo primario. En realidad, la transformación del tabú en totem también puede entenderse aquí como la entronización de la transgresión, la emancipación de la libido de cualquier legislación. Recordemos que la antropofagia pretende absorber siempre directamente el tabú y no optar por las soluciones de comunión en contrición.¹³⁹ Acepta todas las religiones, pero ninguna iglesia.¹⁴⁰ Sin embargo, más adelante Oswald utiliza el concepto de sublimación para definir el instinto antropófago:

O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo -- a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.¹⁴¹

¹³⁶ La frase en el "Manifiesto antropófago" es: "De Wilham James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem".

¹³⁷ Cf. Benedito Nunes. "A antropofagia ao alcance de todos" en Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, p. 22

¹³⁸ Cf. George A. Miller. *Introducción a la psicología*, pp. 325-329.

¹³⁹ Cf. Freuderico [¿Oswald de Andrade?]. "de antropofagia" en *Revista de Antropofagia*, 2a. edição, n. 1, 17-3-1929, en ed. facsimilar cit.

¹⁴⁰ Cf. Japy-Mirim [¿Oswald de Andrade?], "de antropofagia" en *Revista de Antropofagia*. 2a. edição, n. 2. 24-3-1929, en ed. facsimilar cit.

¹⁴¹ Oswald de Andrade. "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

Pero si la escala termométrica del instinto antropofágico se transforma de carnal en especulativa, en el caso de la ciencia, lo que no sabemos es si esto sucede antes o después del envejecimiento mencionado. Si recordamos que Oswald se había declarado contra "o tédio especulativo" o había afirmado "Não tivemos especulação", parecería que lo más acertado sería considerar que realmente el envejecimiento del instinto antropofágico creó la ciencia. Sin embargo, esta interpretación parecería contradecir la exaltación que Oswald hace de la técnica, porque se podría entender que sin ciencia no habría técnica o ésta sería, en todo caso, una técnica de importación, utilizada sin ser comprendida, como veremos más adelante. La postura de Oswald es ambigua, pero esto no debe sorprender, ya que se trata de un reflejo de la ambivalencia general del vanguardismo primitivista, por momentos atrapado entre el pasado y el futuro, entre el espacio intemporal idílico y el culto al progreso.

George A. Miller menciona que, en cierta ocasión, Malinowski comentó que Freud había dotado a su horda primitiva de todas las predisposiciones, inadaptaciones y defectos temperamentales de una familia de la clase media a la que había dejado suelta en medio de la selva prehistórica.¹⁴² Esto molestaba a los antropólogos, pero no a Oswald de Andrade, pues, como se puede apreciar, su interpretación de *Totem y tabú* es libérrima y no pierde ningún contacto con el mundo moderno. Incluso llega a afirmar, aprovechando dos metáforas del universo de la ciencia, que

Exogamia é aventura exterior. O homem-tempo depois de Einstein é feito de momentos que são sínteses biológicas. Para a formação de cada um desses momentos ele arrisca o pelo numa aventura exogâmica. Realizada a síntese, ele a integra como o ameba integra o alimento e busca outra aventura exogâmica.¹⁴³

Esta también es la razón por la cual Oswald otorga a la tecnología un lugar de primera línea en su "Revolução Caraíba", la cual considera como la culminación de todas las revoluciones: "Da revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos"¹⁴⁴ De esta manera, la antropofagia complementa el doble exotismo de la poesía pau-brasil con esta

¹⁴² Cf. George A. Miller, *Introducción a la psicología*. pp. 334.

¹⁴³ "Freudérico" [¿Oswald de Andrade?], "de antropofagia" en *Revista de Antropofagia*, 2a. edição, n. 1, 17-3-1929, en ed facsimilar cit

¹⁴⁴ Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago" en *op. cit.*

figura emblemática de lo que Benedito Nunes llama "salvajismo de la sociedad industrial".¹⁴⁵ Veamos.

En *El mundo que nace* (1926), el conde Hermann Keyserling¹⁴⁶ se propone abordar el tema de las bases psicológicas de la historia y la cultura, en diálogo con obras como las de Spengler, Frobenius y Jung, para mostrar el camino de la cultura por venir, explicar el sentido de la nueva situación en la que desemboca fatalmente la evolución actual, redefinir el concepto de progreso y determinar la especie y la significación del pensamiento creador para que cada cual lo ejercite por sí mismo.¹⁴⁷ Para Keyserling, la cultura es la forma de la vida como inmediata expresión del espíritu, está sujeta a un pasado vivo y todas sus manifestaciones son simbólicas. La "civilización exterior" puede corresponder con lo interior, pero puede no ser cultura. Como unidades vitales sometidas a la ley del devenir y perecer, las culturas poseen unos aspectos intransferibles y otros transferibles. Todas las culturas anteriores tenían su centro de gravedad en lo intransferible --lo impulsivo, lo alógico, lo erótico, lo inmutable ligado al tiempo y al espacio--, pero ese acento ha pasado a lo transferible --el espíritu, el logos, el intelecto, lo racional, lo comprensible. Entre más se desarrolla el espíritu, más gana en significación lo transferible. No obstante, el organismo espiritual del hombre se ha dilatado tanto, por el lado intelectual, que esta variación en

¹⁴⁵ Cf. Benedito Nunes, "A antropofagia ao alcance de todos" en Oswald de Andrade, *A utopia antropofágica*, p. 18.

¹⁴⁶ Hermann Alexander Graf von Keyserling (1880-1946) perteneció a una vieja familia aristocrática de Estonia, cuando ésta era una provincia germana. Estudió ciencias naturales en Ginebra, Heidelberg y Viena, y filosofía en Berlín. Con el advenimiento de la Revolución Bolchevique, perdió su riqueza y posición y tuvo que huir. Pasó gran parte de su vida viajando y conoció no sólo Europa sino Norteamérica, Sudamérica y varios países de Oriente (India y China, principalmente), siempre estableciendo contacto con la filosofía y la cultura de los pueblos visitados y con las elites intelectuales de ellos. Su fama se inició en el momento en el que, a raíz de sus viajes, comenzó a escribir con un enfoque comercial y masivo, y lanzó *Diario de viaje de un filósofo* (1919), que alcanzó una asombrosa difusión a nivel mundial. En 1920, fundó en Darmstadt la Escuela de la Sabiduría (*Schule der Weisheit*), basado en las originales escuelas de sabiduría que prosperaron en el norte de la India bajo el budismo, hace dos mil años. Ambicioso espíritu cosmopolita de alicentos planetarios, se opuso al atomismo mecanicista y al intelectualismo en nombre de un primado de la vida y la creación, bajo la influencia de Bergson, Simmel, Dilthey y otros cultivadores o simpatizantes del vitalismo. Buscó entender al hombre a través de sus innumerables creaciones culturales y con ayuda de la noción de "sentido" Para Keyserling, había que rehabilitar la percepción del "sentido", aún presente en muchos pueblos orientales pero en trance de desaparecer en Occidente, a causa de la peligrosa mecanización e intelectualización, fruto de las tendencias que elevan por encima de todos el ideal de la "ciencia". El "sentido" está en contacto con las fuerzas telúricas y se puede alcanzar a través de una hermenéutica de los símbolos y de los mitos que sea abierta, creativa, que incluya no sólo lo que hay sino lo que puede haber. Las principales obras de Keyserling fueron *La trama del mundo* (1906), *Inmortalidad* (1907), *La filosofía como arte* (1920), *El conocimiento creador* (1922), *El mundo que nace* (1926), *Europa Análisis espectral de un continente* (1929), *Norteamérica libertada* (1931), *Meditaciones suramericanas* (1932) y *Viaje a través del tiempo* (1948-1950).

¹⁴⁷ Cf. Hermann Keyserling, *El mundo que nace*, p. 17 y 21.

sentido positivo ha matado los antiguos estados de cultura, dando lugar al movimiento de tecnificación universal, el curso victorioso de la técnica, que desgasta irresistiblemente toda tradición. Por esta razón, los pueblos sin cultura, como el norteamericano, han sufrido con mayor rapidez este proceso. Una vez que el acento recae en lo transferible, su significación asciende en proporción al número, se vuelve un asunto de muchedumbres.¹⁴⁸ Así es como Keyserling llega a la siguiente propuesta:

¿En qué tipo, pues, encarna el moderno espíritu de las muchedumbres? En el *chauffeur*. Éste es el tipo determinante de nuestra edad de muchedumbres, como lo fueron en otras edades el sacerdote y el caballero. El *chauffeur* es el hombre primitivo adobado por la técnica. El talento técnico es cualidad afín a esa facultad de orientarse, que tienen los salvajes; la técnica, como tal, es lo evidente y su dominio despierta en el hombre sentimientos de libertad y poder, tanto más enérgicos cuanto más primitivo es el hombre.¹⁴⁹

La humanidad atraviesa hoy por una nueva crisis. La idea de progreso ha llegado a ser el evangelio de las muchedumbres, cuyo ideal es, por tanto, el *chauffeur*, el bárbaro tecnificado.¹⁵⁰

La desconexión entre el intelecto, la conciencia y la profundidad viviente es lo que ha creado una "privación de sentido" y un impulso de autodestrucción. Esto no quiere decir que la técnica tenga un carácter barbarizador, ni que la civilización actual esté acabándose o en estado de senectud, pues son precisamente sus partes jóvenes las que encarnan el factor determinante del progreso.¹⁵¹ Según Keyserling, estamos al comienzo de una edad universalista de las muchedumbres, en que lo transferible tiene mayor importancia numérica. De esta manera, el filósofo explica fenómenos de aspiraciones universalistas, como el movimiento teosófico; de gusto por el dinamismo, como el deporte y la pasión por el automóvil; o de liderazgo, como la dirección de las masas por "caudillos" —ya sean políticos, como los dirigentes bolcheviques y los fascistas, o financieros, como los grandes magnates—, figuras simétricas a los *chauffeurs*, pero con mando sobre ellos.¹⁵² No obstante este universalismo, el mundo que nace se orienta hacia los nacionalismos y particularismos, pues la parte exclusiva e irracional del alma de los pueblos se potencializa ante el peligro de ser oprimida, creando un equilibrio en tensión.¹⁵³

¹⁴⁸ Cf. *Ibid.* pp. 23-35.

¹⁴⁹ Hermann Keyserling, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵¹ Cf. Hermann Keyserling, *op. cit.*, pp. 30-31 y 39-40.

¹⁵² *Ibid.* pp. 54-56, 154.

¹⁵³ *Ibid.* pp. 79, 84.

Para Keyserling, la popularidad del primitivismo se explica porque el estado psíquico ha cambiado tanto con respecto al anterior --a tal punto que las formas tradicionales no pueden significar nada y las nuevas formas no se hayan suficientemente desarrolladas-- que sólo lo primitivo puede ser auténtico y actuar con eficacia. Sin embargo, la diferencia con el *chauffeur* (ideal de los jóvenes que, aunque dicen querer ser ingenieros, en realidad se refieren al *chauffeur*) estriba en que lo transferible domina sobre lo intransferible mientras que para los pueblos salvajes es al contrario.¹⁵⁴ Se trata, al igual que en el caso del antropófago oswaldiano, de un salvaje conciente de ser salvaje, con la diferencia de que el nuevo caníbal brasileño sí está en contacto con lo intransferible, lo telúrico, es decir, conserva su sentido profundo, no se autodestruye sino que devora y asimila al prójimo para fortalecerse.

También para Keyserling la nueva edad no es la de los científicos, sino la de los hombres prácticos, los técnicos. Por mucho que Einstein nos haya acercado a una nueva visión de la naturaleza, dice el filósofo, en nada cambia la experiencia del mundo: vivimos antes de teorizar.¹⁵⁵ Esto también encaja con la propuesta del "Manifiesto antropófago" que dice "A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue",¹⁵⁶ pues en ella hay un anuncio profético sobre el impacto de la tecnología --común en una época acostumbrada a estas fantasías futuroológicas--, en el mundo práctico del comercio y los medios masivos de comunicación.¹⁵⁷ La insistencia pragmática se refleja en el énfasis de carácter exclusivo en las máquinas, y también en la posible alusión a un método de rejuvenecimiento similar al de Voronoff, pero basado en las transfusiones de sangre.¹⁵⁸

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 165, 168-169.

¹⁵⁶ Oswald de Andrade. "Manifiesto antropófago" en *op. cit.*

¹⁵⁷ Aunque la idea de la televisión existía desde 1884, fecha en que el físico alemán Paul Nipkow propuso un sistema electrónico basado en la rotación de luz polarizada en un campo magnético, John Logie Baird logró la primera transmisión pública de una imagen a unos cuantos metros hasta 1924. En 1926, el mismo Baird hizo una demostración pública en Londres y un año después televisó imágenes entre Glasgow y Londres, cubriendo una distancia de 700 km. Para 1928 realizó la primera transmisión trasatlántica. Sin embargo, la televisión se convirtió en una posibilidad práctica hasta 1936 con la BBC y 1939 con la RCA, pero su desarrollo se retrasó por la Segunda Guerra Mundial (Trevor Williams, *Historia de la tecnología*, tomo 5, pp. 463-464). En Brasil, la emisión de programas regulares de televisión comenzó con la antigua TV Tupi, en 1950 (Cf. Gildo Magalhães, "Telecomunicações", en Milton Vargas (org.), *História da técnica e da tecnologia no Brasil* p 325)

¹⁵⁸ La transfusión de sangre ocupó un lugar importante en esta época rica en fantasías científicas alrededor del tema de las razas. José Juan Tablada menciona al doctor francés de origen polaco Hélian Jaworski (1864-1943), autor de un método de rejuvenecimiento que consistía en la renovación de la sangre del individuo mediante la inyección de uno a tres centímetros cúbicos de sangre de otro individuo. Jaworski llamó a su método "injerto sanguíneo" y lo proponía para mejorar padecimientos como arterioesclerosis, hipertensión:

Oswald incorporó el tema de la barbarie tecnificada en un discurso más complejo cuando regresó a su propuesta antropofágica, después de haber atravesado un periodo de militancia marxista. Inmerso en la construcción de un andamiaje filosófico más sólido con perspectivas utópicas, Oswald situó a la técnica como condición preparatoria de una futura Edad del Ocio:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. É restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.¹⁵⁹

De esta manera, Oswald transporta la Edad de Oro de su inicial primitivismo hacia el futuro y la convierte en Edad del Ocio. El proceso dialéctico que lleva a este resultado es el retorno del matriarcado original, después de un interregno patriarcal del que sobrevivirá principalmente la técnica. Como apunta Benedito Nunes, esta actitud oswaldiana supera la reacción antimecanicista y el repudio a la técnica que caracterizaron a muchos poetas del modernismo brasileño.¹⁶⁰ Sin embargo, los antecedentes de esta postura están claros no sólo a partir del "Manifiesto antropófago", sino desde el momento en que aparecen en el "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil".

Por último, para concluir este capítulo es necesario señalar algunas cuestiones referentes al origen del movimiento de la antropofagia. En lo que se refiere al asunto de las "influencias literarias", Benedito Nunes ya ha señalado, en *Oswald canibal* (1979), con suficiente claridad y profundidad, la posible presencia de los diversos *ismos* europeos -- dadaísmo, cubismo, surrealismo-- y de textos como el *Manifeste cannibale*, de Francis Picabia, y otros más de Jarry, Cendrars, Apollinaire, Marinetti, etcétera. Su conclusión es que la imagen del caníbal estaba en el aire, no pertenecía a nadie, y que la búsqueda de cualquier dependencia de este tipo es difícil y poco provechosa. Sin embargo, lo que me interesa apuntar aquí son las versiones domésticas, pues una de ellas aprovecha el discurso científico.

arterial, albuminuria, insomnio, etcétera, todos considerados padecimientos de "vejez prematura" (Cf *Excelsior*, 8 de abril de 1936, crónica compilada en el CD-ROM *La Babilonia de Hierro*).

¹⁵⁹ Oswald de Andrade, "A crise da filosofia messiânica" en *A utopia antropofágica*, p. 106.

¹⁶⁰ Benedito Nunes. *Oswald canibal*, p. 67.

La versión más común del origen del movimiento antropófago es la que da Tarsila de Amaral y que se encuentra inmersa en el mundo del arte. La pintora describe uno de sus cuadros y lo coloca como fuente de inspiración:

[...] uma figura solitaria, monstruosa, pés imensos, sentado numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso -- pena da cabeçinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda. Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp --o criador do afamado poema *Cobra norato*-- chocados ambos diante do *abaporu*, contemplam-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual.¹⁶¹

Sin embargo, la versión de Raul Bopp, con un tono menos trascendental y más pintoresco -- observa Wilson Martins-- es posiblemente más fiel a la realidad. En una cena con Oswald, Tarsila y un grupo de amigos, en un restaurante del barrio paulista de Santana, varios de los presentes pidieron ancas de rana, especialidad de la casa:

Quando, entre aplausos, chegou o prato com a esperada iguaria, Oswald levantou-se e começou a fazer o elogio da rã, explicando, com uma alta porcentagem de burla, a doutrina da evolução das espécies. Citou autores imaginários, os ovistas holandeses, a teoria dos homúnculos, para *provar* que a linha da evolução biológica do homem na sua longa fase pré-antropoide, passava pela rã -- essa mesma rã que estávamos saboreando entre goles de um *Chablis* gelado.

Tarsila interveio:

--Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase antropófagos.

A tese, com um forte tempero de *blague*, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia:

Lá vem nossa comida pulando!

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete da Alameda Barão de Piracicaba para o batismo de um quadro pintado por Tarsila, *Antropófago*. Nessa ocasião, depois de passar em revista a exígua safra literária, posterior à Semana, Oswald propôs desencadear um movimento de

¹⁶¹ Tarsila de Amaral, "Pintura Pau-Brasil e Antropofagia", *Revista Anual do Salão de Maio*, 1939, citada por Wilson Martins. *História da inteligência brasileira*. Vol VI (1915-1953), pp 429-430.

reação genuinamente brasileiro. Redigiu um *Manifesto*. O plano de *derrubada* tomou corpo. A flecha antropofágica indicava outra direção.¹⁶²

Para ilustrar esta versión, Wilson Martins cita un pasaje de *Les Origines Humaines*, de Jean-Pierre Brisset, en el que este pensador, que se opuso a Darwin, manifiesta su convicción de que el Todopoderoso se sirvió de la creación de las ranas para crear al hombre. Según Brisset, los gritos de las ranas son el origen del lenguaje humano. El sonido de su voz y la modulación de su canto tienen ya algo de humano, así como sus ojos, su mirada y algunos de sus *tics* faciales. Del tobillo al cuello, ningún otro animal se aproxima tanto al hombre por su gracia corporal. La rana, como el hombre, puede fumar cigarros, mientras que el mono no. Brisset --dice Wilson Martins-- cita largamente a Haeckel y su *Origine de l'Homme* (1900) y alega que ese otro científico modificó su pensamiento desde la publicación de las obras de Brisset. Asimismo, propone como prueba de que descendemos de las ranas el que tengamos cinco dedos en las manos y en los pies. No se sabe a ciencia cierta si Oswald leyó directamente a Brisset pero se conoce que, en 1924, durante su estancia en São Paulo, Blaise Cendrars estuvo corrigiendo las pruebas tipográficas de *Moravagine*. En este libro de 1917, publicado hasta 1926, hay largos desarrollos dedicados al problema abordado por Brisset, cuya reputación de sabio excéntrico seguramente llegó a Oswald como tema de conversación con el poeta suizo.¹⁶³

De esta manera, es posible afirmar que la presencia del discurso científico y tecnológico en la obra de Oswald de Andrade recorre varios caminos. Desde la inserción exótica de los artefactos tecnológicos en el paisaje primitivo brasileño, hasta la adopción de la figura del bárbaro tecnificado, pasando por la asimilación de algunos aspectos del psicoanálisis freudiano y de las teorías de la mente preológica. En casos como el descrito en el párrafo anterior, sorprende constatar no sólo que la imaginación proveniente del campo de la ciencia toque el terreno de lo fantástico, sino que una teoría científica tan disparatada haya podido ser el origen de una propuesta de nacionalismo cultural con tan largos alcances. Los puntos de contacto entre las dos culturas prueban, una vez más, su fecundidad.

¹⁶² "Vida e morte da Antropofagia", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18/12/1971. É, com pequenas alterações, o texto que já havia sido publicado em *Movimentos modernistas no Brasil*, pp. 70-71. Citado en Wilson Martins, *História da inteligência brasileira*, Vol VI (1915-1933), pp. 430.

¹⁶³ Cf *ibid.*, pp. 430-431.

CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo me propuse identificar las relaciones de la vanguardia latinoamericana con el discurso científico. Para ello, tracé un panorama general de los contactos entre la ciencia y la literatura, a partir de la polémica surgida en torno al problema de las dos culturas, y lo abordé desde dos puntos de vista complementarios. Por una parte, las funciones de cada conjunto de disciplinas --las científicas y las artísticas-- dentro de la sociedad; y, por otra, sus diferentes estrategias de lenguaje.

En el primer caso, la revisión del problema de las dos culturas --descrito por Charles Percy Snow en 1959-- mostró ser una ramificación más del fenómeno de la modernidad. El conflicto entre la modernidad estética y la modernidad tecnocientífica, que se extiende hasta nuestros días, se manifiesta, al respecto de este problema, a través de varios acontecimientos claves en el desarrollo de la historia de la cultura occidental. El desenvolvimiento de la ciencia desde el Renacimiento y su correspondiente aplicación en el campo de la técnica hicieron posible que se diera la Revolución Industrial, con sus consecuentes reacciones de oposición, como la protesta ludita, y de adhesión entusiasta, como las corrientes que surgieron en torno a la idea general de progreso orientado por la razón. El sustento filosófico principal se consolidó con el positivismo, entendido éste, según apunta Abbagnano, como un "romanticismo de la ciencia". Su entronización como motor del progreso de la Humanidad, cuya tarea era suministrar la base racional de la acción del hombre sobre la naturaleza, pronto desembocó en lo que se conoce como científicismo: la idea de una ciencia pura, neutral, desvinculada de cualquier religión o ideología, que se enarbola como único modo válido de representación del saber y que se levanta junto al Estado moderno como entidad legitimadora que busca el progreso. De esta manera, el prestigio de la ciencia propició que en otros campos se imitaran sus enfoques, métodos y procedimientos.

Desde luego, la tradición anticientífica y antitecnológica no sólo se manifestó en aspectos laborales como la rebelión ludita, sino que también estuvo presente en muchos otros ámbitos de la vida social. Entre ellos, destacan los reclamos de responsabilidad que se hicieron a la ciencia y a la tecnología por los desastres de las guerras mundiales, y las protestas contra la industria armamentista y otras industrias, como la químico-farmacéutica y la automotriz, que contribuían a la "decadencia" del mundo occidental, propiciando accidentes, problemas de salud y pérdida de las "buenas costumbres".

Las relaciones conflictivas con el universo de la experiencia subjetiva también se hicieron patentes. Si la ciencia, convertida en su propio mito, tendía a ocupar el vacío que

había dejado la autoridad divina, su postura materialista y determinista encontraba enormes resistencias, cuando abordaba problemas como la existencia del alma o del libre albedrío. Encontrar explicaciones que satisficieran los planteamientos anteriores provenientes del terreno religioso condujo a ambas partes a elaborar conciliaciones. De esta manera, si el espiritismo kardecista se puede entender como un darwinismo de las almas, el monismo haeckeliano puede enfocarse como un panteísmo materialista. No obstante, la adaptación de la dimensión ética a estos esquemas fue siempre problemática y las acusaciones de reduccionismo y deshumanización persistieron. En el terreno de la filosofía, las corrientes irracionistas o intuicionistas, como el vitalismo de Bergson florecieron.

Las respuestas en el campo del arte y, en especial, de la literatura, se pueden agrupar como actitudes eufóricas y actitudes disfóricas. Entre estas últimas, destaca el lamento de Shelley por la abdicación de los poetas de su corona cívica en favor de los razonadores y los artesanos --ya que el ejercicio de la razón es más útil a pesar de que la imaginación sea más deleitable--, y la denuncia de Gutiérrez Nájera de la corrupción y prostitución del arte por la invasión del materialismo que destruye la belleza y aniquila la aspiración al ideal. En esta línea también resulta común encontrar lo que llamé "leyenda negra" de la ciencia, cuyo modelo es la novela de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, en la cual se manifiestan los temores ante una ciencia irresponsable o fuera de control. En colaboración con esta postura se encuentra la "crítica apocalíptica", que defiende en forma aristocrática y elitista la espiritualidad, el humanismo y las arcadias utópicas en extinción, a manos de los avances tecnocientíficos corruptores y masificadores. En cuanto a las actitudes eufóricas, sobresalen, en un nivel inmediato, los panegíricos a los avances de la ciencia y la técnica en aras del progreso, y la incorporación de terminología proveniente de ellas. La transformación de las preceptivas académicas del Renacimiento en propuestas poéticas elaboradas dentro de los moldes del método científico experimental también forman parte de esta actitud entusiasta que se tradujo en textos como *A Philosophy of Composition* y *The Poetic Principle*, de Edgar Allan Poe, o *Le roman expérimental*, de Émile Zola.

El segundo enfoque que adopté, a partir del problema de las dos culturas, para abordar las relaciones entre la ciencia y la literatura, fueron las distintas estrategias de lenguaje que se tiende a identificar con cada grupo de disciplinas. La confrontación de los usos denotativo y connotativo del lenguaje y su problematización desemboca en que el meollo de las distinciones entre el discurso científico y el literario no se encuentra en ellos sino en factores como el papel del sujeto en el discurso o las diferentes lecturas y sus contextos históricos. El reconocimiento, entre otras cosas, de zonas poéticas en la imaginación científica y estrategias discursivas retóricas en su discurso, pone en relieve una dimensión literaria de la ciencia, la cual se planteó, en este trabajo, como contraparte del

traslado de metáforas, terminología y métodos surgidos en el ámbito de la ciencia a la literatura. El concepto amplio de metáfora, tomado de *La metáfora viva* de Paul Ricoeur y de *Modelos y metáforas* de Max Black, sirvió como base para explicar este circuito de vasos comunicantes entre ambas disciplinas. Asimismo, el fenómeno de la cientifización de los estudios literarios ofreció un frente complementario para analizar el encuentro entre estas dos áreas. Su importancia se trasluce al considerar que, dado el prestigio de la ciencia, la actividad reflexiva-teórica enfocada al campo de la literatura fue no sólo resultado de una adhesión entusiasta, sino también argumento de legitimación y, por lo tanto, herramienta de lucha, especialmente durante la proliferación de propuestas estéticas de las vanguardias. Además, a partir de la modernidad, la reflexión sobre el arte pasó a ocupar un lugar cada vez más importante en el propio quehacer artístico.

En este orden de ideas, las vanguardias aparecen como un momento especial en el desarrollo de las relaciones entre la ciencia y la literatura, pues, en ellas, la tendencia a reflexionar y teorizar sobre la creación literaria se acentuó. Además, coincidió con una gran cantidad de descubrimientos científicos y de artefactos tecnológicos que revolucionaron la vida cotidiana y las costumbres. Las actitudes eufóricas y disfóricas ante el progreso en ocasiones se traslaparon produciendo una sensación de ambivalencia entre el entusiasmo y la decepción. El afán teorizador, que se hizo patente no sólo en la emisión de numerosos manifiestos sino también en la integración profunda de conceptos y metáforas provenientes del universo de la ciencia y la tecnología.

Los autores seleccionados para revisar el desarrollo de los fenómenos antes descritos en América Latina cubrieron varios aspectos de las vanguardias literarias y permitieron observar distintas repercusiones del discurso científico en el campo de la literatura. El hecho de que cada uno corresponda a un país y, por lo tanto, a una tradición literaria particular, tuvo como objetivo tratar de cubrir un espectro lo suficientemente amplio como para que el estudio mereciera el calificativo de latinoamericano. En un principio, el espíritu cosmopolita de las vanguardias buscó internacionalizarse, compartir y exportar sus propuestas. En una segunda etapa, procuró regionalizarse y buscar lo propio, lo de la tierra, tanto en su particular tradición nacional, como dentro del universo latinoamericano. Todos los escritores elegidos participaron en este doble movimiento. Viajaron y tuvieron estancias prolongadas en el extranjero, redescubrieron sus países y sus tradiciones respectivas, y trabaron contacto con otros vanguardistas. El caso del español Guillermo de Torre --que permitió al principio de este trabajo discutir el problema de las dos culturas, desde la perspectiva del historiador de las vanguardias que, a la vez, participó

en una de ellas-- es significativo en este contexto, pues fungió como importante eslabón entre las vanguardias española e hispanoamericana.

Por otra parte, dado el carácter efímero de las vanguardias, la selección de los autores se mostró acertada, pues su carrera continuó más allá de la experiencia vanguardista, permitiendo rastrear las huellas del discurso científico y tecnológico en su producción posterior, de acuerdo al momento y al modo de inserción que éste tuvo. Por esta razón, el enfoque biográfico de cada autor fue muy importante. Por ejemplo, en el caso de Vallejo, su deseo inicial de estudiar medicina, el hecho de que haya recibido *Los enigmas del universo* de Haeckel como premio a su desempeño estudiantil, y el conocimiento de que dio clases de ciencias naturales, fueron decisivos en el curso de la investigación. En el de Tablada, sus tempranas inclinaciones hacia el espiritualismo y su conversión a las doctrinas teosóficas también fueron determinantes. Lo mismo sucedió con la afición de Borges por las matemáticas. Desde luego, el cuadro quedaría incompleto si la información biográfica no aparecía acompañada de su correspondiente ubicación en el desarrollo de la vanguardia dentro del país al que pertenece cada escritor. A estos datos se agregó la exposición sucinta de algunos temas muy específicos, como la cuarta dimensión o el monismo haeckeliano, indispensables para entender la relación del escritor con el discurso científico y tecnológico. Por último, antes de proceder a comentar los resultados particulares de cada uno de los casos, es necesario observar que el contrapunto establecido con el análisis textual fue constante. En ocasiones permitió corroborar algunas tesis, como la de la lectura que hizo Borges de Ouspensky, y en otras solamente condujo a sugerir lecturas posibles, como fue el caso de algunas interpretaciones de poemas de *Trilce*, a la luz de *Los enigmas del universo* de Haeckel.

José Juan Tablada

La caracterización que hice de este poeta y cronista mexicano como "vanguardista sin vanguardismos" corresponde a una interpretación amplia de esta actitud, que no la supedita a los gestos de ruptura generalmente identificados con el lanzamiento de manifiestos, la acción en grupo y la postura combativa e iconoclasta, sino que la localiza en el espíritu juvenil, la apertura hacia lo nuevo, y los deseos de experimentación. En el conjunto de autores analizados, Tablada ocupa un lugar especial, pues sus primeras experiencias vanguardistas --en este último sentido de experimentación estética-- se dan cuando ya es un autor maduro. lo cual no sucede con ninguno de los otros tres.

El contacto de Tablada con la ciencia y la tecnología se manifiesta principalmente a través de su experiencia como cronista en Nueva York. Entre la gran variedad de temas que abordaba en sus textos, la noticia científica ocupó un lugar importante. El ejemplo que elegí, la crónica "Einstein el Antecristo", permitió estudiar la irrupción de las nuevas metáforas provenientes del mundo de la ciencia en el ámbito de la literatura. Tablada estaba consciente, como Wordsworth, de la necesidad de "hacer plástico lo abstracto" para aproximarlos a la experiencia individual y, como divulgador, sabía que necesitaba hacer amable lo árido, en una especie de "teatro de metáforas", para cosechar el prestigio que le traía tratar sobre estos temas. Las posturas eufórica y disfórica están presentes y responden al sentimiento de ambivalencia del escritor de vanguardia hacia la ciencia y la técnica. Sin embargo, en Tablada la actitud disfórica predomina a medida que se adentra en su adhesión al espiritualismo. El cruce entre ciencia, literatura, religión y misticismo esotérico mostró toda su complejidad conforme se fueron dilucidando las relaciones entre la Teoría de la Relatividad, la filosofía científica de la cuarta dimensión de Charles Howard Hinton, el misticismo esotérico de Claude Bragdon y sus proyecciones hacia el campo del arte, y el espiritualismo filosófico antipositivista de P. D. Ouspensky, dentro de la escritura de Tablada. Es importante observar que el mesianismo de este tipo de doctrinas restituía al artista la "corona cívica" de la que, según Shelley, había sido forzado a abdicar, pues lo definía como un clarividente que debía ayudar a orientar a sus semejantes en el mundo de las apariencias, para conducirlos a la "verdad". Por último, el análisis de algunos poemas del inconcluso proyecto de Tablada de publicar un libro con el título de *Intersecciones*, mostró cómo las imágenes y metáforas del universo de la ciencia se encuentran amalgamadas con las doctrinas espiritualistas y teosóficas.

Jorge Luis Borges

Una de las peculiaridades del caso de Borges es que se trata de un escritor que repudió enfáticamente su pasado vanguardista. A diferencia de Tablada, su paso por el ultraísmo español y su participación como fundador de la versión argentina de este movimiento se dio en los moldes de la vanguardia combativa que enarboló manifiestos iconoclastas con propuestas de revolucionar la expresión literaria. En un principio, a Borges esta aventura le pareció un desafío divertido, pero pronto le fastidió la superficialidad de la poesía elaborada por acumulación de "cachivaches" tecnológicos de moda y "calaveradas retóricas que buscaban la innovación a ultranza, y decidió abandonarla y concentrarse en un "criollismo" temático sustentado en un estilo de composición de filiación clásica, del cual emergió su

poemario *Fervor de Buenos Aires*. No obstante, su participación en el ultraísmo fue una importante experiencia formativa, pues lo condujo a reflexionar en torno a la metáfora y lo aproximó a los temas y a las formas "literarias" de la ciencia.

El afán teorizador de las vanguardias encontró en Borges a uno de sus más serenos cultivadores. En varios de los escritos que publicó en calidad de manifiestos, Borges estableció puentes significativos entre la literatura, la filosofía y la ciencia, como aquél en que afirma que "el ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en literatura" o el que sustenta, siguiendo a Spencer, una visión de la vida "como un proteico devenir, como una rauda carnavalesca teoría hecha de sufrimientos y goces". A la vez que realizaba estos ejercicios teorizadores, Borges introdujo en el ultraísmo una vertiente expresionista que lo distinguió de sus compañeros. El expresionismo estaba más orientado a la indagación de corte existencial y filosófico que a las búsquedas de recursos expresivos novedosos similares a las de los manifiestos futuristas. El clima de desesperanza instaurado por la Primera Guerra Mundial llevó al expresionismo a intentar elevarse sobre la realidad, lo sensorial y lo emotivo, para alcanzar un más allá espiritual. Borges aquilató estas peculiaridades y por ello lo describió retrospectivamente como el más importante de los *ismos* por su riqueza basada no en la técnica sino en temas como la fraternidad de los hombres, la desaparición de las fronteras, la mística, la transmisión del pensamiento, las dobles personalidades y la cuarta dimensión.

Dentro de este afán teorizador, uno de las vislumbres sobresalientes de Borges fue el señalamiento de la proximidad entre la metáfora literaria y la explicación científica, pues ambas consisten en la vinculación de dos cosas distintas, una de las cuales se trasiega en la otra, y son igualmente verdaderas o falsas. En *Inquisiciones* y *El tamaño de mi esperanza*, Borges continuó reflexionando en torno a la metáfora poética, ejercicio que prefigura su práctica de la metáfora narrativa en los llamados "géneros científicos": el artículo de enciclopedia, la nota bibliográfica, el ensayo científico y la crítica literaria.

La presencia del discurso científico en la obra de Borges no sólo se dio en el afán teorizador y en la práctica de estos géneros sino también en la recurrencia de algunos temas, complementada por su afición a las matemáticas. El rastreo del tema de la cuarta dimensión en su obra permitió demostrar cómo un asunto que conoció a través de los expresionistas, fue motivo de comentarios durante su paso por el ultraísmo, objeto de una reseña y, por último, sustrato para la fantasía literaria en algunos textos de ficción. Los autores involucrados --Hinton, Bragdon y Ouspensky-- fueron los mismos que en el caso de Tablada, sólo que el tratamiento fue diferente. Mientras Tablada se inclinó por los significados esotéricos del tema, Borges prefirió las posibilidades fantásticas de lo que

llamé "aventuras dimensionales", las cuales también se manifiestan en algunos de sus primeros poemas.

César Vallejo

Al igual que Tablada, la experiencia vanguardista de César Vallejo se inició fuera de los esquemas de acción a través de manifiestos y proclamas. En realidad, su ingreso en el ambiente de los movimientos de vanguardia fue a través de la publicación de *Trilce*. El caso de Vallejo es muy importante principalmente por dos motivos. En primer lugar, porque su descalificación de la vanguardia superficial se vio plenamente justificada pues, desde un principio, consiguió que los materiales artísticos que ofrecía entonces la modernidad --entre los que se encontraba el discurso científico-- fueran asimilados con profundidad y transformados en una nueva sensibilidad. En segundo lugar, porque Vallejo atravesó una crisis existencial que lo llevó a estudiar la realidad histórica y social a través del marxismo. Esto provocó que, al eje cosmopolitismo-nacionalismo, típico de la discusión de las vanguardias, el poeta incorporara el problema del arte comprometido. El poder de fascinación que el discurso científico había ejercido sobre su escritura lo había sumido en un cierto pesimismo provocado por el papel insignificante del hombre, en la visión materialista y determinista del universo. En cambio, el materialismo histórico marxista le devolvía un lugar central a la acción del hombre.

La relación de Vallejo con el discurso científico se inicia con su deseo original de estudiar medicina. Completó algunos de los primeros cursos --fisiología, anatomía, antropología, física, botánica, química y dibujo-- pero tuvo que desistir por problemas económicos. Más tarde decidió estudiar literatura, inició su carrera como escritor, y trabajó como periodista y maestro de una escuela pública, donde impartió cursos básicos de ciencias naturales. Como estudiante de la Universidad de La Libertad en Trujillo, Vallejo recibió varias distinciones académicas. Por su desempeño en el curso de filosofía objetiva recibió un diploma y el libro *Los enigmas del universo*, del biólogo y filósofo alemán Ernst Haeckel, cuya lectura fue determinante en la composición de *Trilce*, no sólo a nivel de la terminología científica y de algunas imágenes que se encuentran incorporadas en sus juegos vanguardistas de lenguaje, como ya había sido señalado por la crítica, sino de una manera mucho más profunda.

Una de las premisas del romanticismo filosófico y literario, que influyó en este filósofo positivista, es la exaltación de la naturaleza. *Los enigmas del universo* interpreta desde un punto de vista materialista esta premisa y propone el Monismo como la clave para

comprender el mundo. Propone una especie de panteísmo científico, en el cual el hombre, el arte, la religión y la moral se enfrentan a la omnipresencia de las transformaciones de la materia y la energía. Vallejo trasladó los conceptos e imágenes del libro de Haeckel a *Trilce* e integró una visión fatalista de la realidad.

Al igual que Tablada, Vallejo desarrolló una labor periodística importante durante su estancia en Europa que jugó un papel de transición en su relación con la ciencia, la cual se puede identificar a través de dos tipos de textos: la noticia científica y tecnológica y los artículos de estética literaria. En el primer grupo se percibe la misma visión polarizada de las dos culturas que Tablada ofrece en sus crónicas neoyorquinas e incluso algunos temas y personajes importantes se repiten. La diferencia estriba principalmente en que Vallejo es menos apocalíptico que el mexicano aunque no deja de tratar con cierta ironía las visiones optimista del progreso: sus momentos eufóricos y disfóricos son menos radicales. En los textos de estética literaria, que han sido considerados frecuentemente como manifiestos, se vehicula la crítica a la vanguardia superficial y la necesidad de atender desde el arte a la realidad latinoamericana y no incurrir en un "descastamiento histórico".

La transición final del discurso científico en la obra de Vallejo es su papel dentro de la vanguardia comprometida. Siguiendo las doctrinas marxistas, el poeta peruano afirma que el desarrollo social se deriva científicamente de la historia. La ciencia y la tecnología adquieren se liberan del estigma de instrumentos enajenantes de la burguesía y se convierten en medios para la emancipación del hombre a través del trabajo. Los ataques de Vallejo a la falta de sinceridad de la vanguardia superficial se transforman en reproches a la visión burguesa de los materiales poéticos provenientes del universo de la ciencia y la tecnología. A pesar de su compromiso político, Vallejo siempre conservó su libertad como escritor.

Oswald de Andrade

La personalidad siempre polémica de Oswald de Andrade, su pasión por lo nuevo, sus dotes como creador polifacético, y los dos manifiestos que lanzó, lo ubican dentro de la vanguardia combativa. En este sentido, es el vanguardista más típico entre los escritores elegidos para el presente trabajo. Al igual que Vallejo, Oswald tuvo una conversión hacia el marxismo, sin embargo, lo más importante de su trabajo es que constituye una ramificación especial del tema del primitivismo en las vanguardias latinoamericanas.

La tradición heredada de las visiones utópicas de América conformó lo que llamé "reserva utópica", es decir, una fuente útil al imaginario latinoamericano para enfrentar los

desfases culturales que representaba la presencia --real o futura-- de los avances científicos y tecnológicos en el subcontinente. No sólo estos emblemas de la modernidad y de la modernización constituyeron el imperativo de una situación cultural que era necesario encarar --tanto desde el punto de vista práctico como del ideológico. También la idea de progreso en el terreno de lo social conducía a cuestionar los rumbos de los países latinoamericanos. Ante el contraste entre las dos perspectivas dominantes --la del capitalismo europeo y norteamericano *versus* el socialismo soviético-- el intelectual latinoamericano se veía conminado a adoptar una posición. Una de las opciones fue idealizar las sociedades precolombinas, apropiándose de las corrientes artísticas primitivistas surgidas de los avances de la antropología y del exotismo finisecular, y "domesticando" los avances científicos y tecnológicos.

De esta manera, a través de su "Manifiesto da Poesia Pau-Brasil", Oswald de Andrade realiza un redescubrimiento nacionalista de Brasil, en el que integra un doble exotismo a la idea de una poesía de exportación. Por una parte, el panorama *naïve* de una nueva Edad de Oro que se adaptaba a las visiones de una Europa decadente y, por otro, la presencia exótica de los artefactos tecnológicos en el paisaje selvático. El "Manifiesto Antropófago" es la continuación de estas propuestas, pero con un tono más combativo. Oswald hace un cuestionamiento profundo de los valores culturales europeos. Para ello, elabora su teoría de la antropofagia cultural, en la que integra dos conceptos científicos fundamentales muy utilizados en aquella época: la mentalidad mágica de Lévi-Bruhl y el inconsciente freudiano. La imagen del bárbaro tecnificado, propuesta por el Conde Keyserling, y la idea del "Matriarcado de Pindorama" fusionan el primitivismo y la modernidad tecnocientífica.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, 2a ed. revisada y aumentada, FCE, México, 1974.
- Abbott, Edwin A., *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, "A New Introduction", by Thomas Banchoff, Princeton University Press, 1991, 103 pp.
- Abbott, Edwin A., *Flatland. A Romance of Many Dimensions*. Sixth Edition, Revised with Introduction by Banesh Hoffmann, Dover Publications, Inc., New York, 1952, 103 pp.
- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical tradition*, Oxford University Press, New York, 1979, 406 pp.
- Aguilar e Silva, Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura*, (versión española de Valentín García Yerba), 6a. reimp. 1a. ed (1972), Editorial Gredos, Madrid, 1984, 550 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías, 13)
- Amaral, Aracy, *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, 236 pp. (Biblioteca Ayacucho, núm. 47)
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II*, tercera reimpresión Fondo de Cultura Económica, 1980, 511 pp. (Breviarios 156)
- Andrade, Mário de, "Prefácio interessantíssimo" (escrito entre 1922 y 1924, publicado hasta 1925) en *Poesias completas*, 3a ed., São Paulo, Livraria Martins Editora SA, 1972, pp. 13-32.
- Andrade, Mário de, *Poesias completas*, Círculo do Livro, São Paulo, s/f, 442 pp.
- Andrade, Mário de, *Aspectos da literatura brasileira*, 5a ed., Livraria Martins Editora, S.A., São Paulo, 1974, 262 pp.
- Andrade, Oswald de, *Obra escogida*, sel. y prol. de Haroldo de Campos, cronología de David Jackson, trad. Héctor Olea, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, 422 pp. (Biblioteca Ayacucho, 84)
- Andrade, Oswald de, *Estética e política*, Maria Eugenia Boaventura (org.), Editora Globo, São Paulo, 301 pp.
- Andrade, Oswald de, *Serafim ponte grande*, 3a. ed., Global Editora, São Paulo, 1987, 215 pp. (Ensaio: Antonio Candido, Haroldo de Campos y Mário da Silva Brito).

- Andrade, Oswald de, *Memórias sentimentais de João Miramar. Serafim Ponte Grande*, Coedição Livraria José Olimpo Editora, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1973, 250 pp. (Literatura Brasileira Contemporânea 5)
- Andrade, Oswald de, *Obras completas. II. Memórias sentimentais de João Miramar* (7a ed.). *Serafim ponte grande* (6a. ed.), 1980, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 264 pp. (Col. Vera-Cruz (Literatura Brasileira) Volume 147-A).
- Andrade, Oswald de. *Obras completas. IX. Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Vol. I: 1890-1919. Sob as ordens de mamãe* (3a ed.), Prefácio de Antonio Candido, 1976, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 140 pp. (Col. Vera-Cruz (Literatura Brasileira) Volume 147-H).
- Andrade, Oswald de, *Obras Completas VII. Poesias reunidas*, 4a. ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974, 203. (Coleção Vera Cruz Volume 66)
- Andrade, Oswald de, *A utopia antropofágica*, con "A antropofagia ao alcance de todos" por Benedito Nunes, Editora Globo-São Paulo. 1990, 238 pp.
- Baciu, Stefan, *Antologia de la poesía surrealista latinoamericana*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1974, 243 pp.
- Bandeira, Manuel, *Apresentação da poesia brasileira*, Livrarias Ediouro. Editora TecnoPrint, Rio de Janeiro, sin fecha, 360 pp. (Coleção Prestigio, CP 429)
- Beer, Gillian, "Science and Literature" en Olby, R.C., G.N. Cantor, J. R. R. Christie (eds.), *Companion to the History of Modern Science*, Routledge, London and New York, 1988, pp. 783-798.
- Bergson, Henri, *Durée et simultanéité. A propos de la théorie d'Einstein*, Deuxième édition, augmentée, Librairie Félix Alcan, Paris, 1923, 286 pp. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.
- Bergson, Henri, *El pensamiento y lo moviente*, Espasa Calpe, Madrid, 1976, 232 pp. (Colección Austral, 1615)
- Berman, Marshall, Perry Anderson, et. al., *El debate modernidad-posmodernidad*, 1a. ed., Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989, 400 pp.
- Black, Max. *Modelos y metáforas*, Editorial Tecnos, Madrid, 1966, 257 pp.
- Bonet, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza Editorial. Madrid, 1995. 654 pp.

- Borges, Jorge Luis, *El libro de arena*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1975, 181 pp.
- Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones* (1925), 1a reimp., Seix Barral, México, 1994, 173 pp.
- Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza* (1926), Editorial Proa, Buenos Aires, 1926, 153 pp.
- Borges, Jorge Luis, *Borges en Revista Multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges. Diario Crítica: Revista Multicolor de los Sábados 1933-1934*, Irma Zangara (invest. y recop.), Atlántida, Buenos Aires, 1995, 443 pp.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, 1161 pp.
- Borges, Jorge Luis, *Veinticinco de agosto 1983 y otros cuentos de Jorge Luis Borges*, 2a. ed., Ediciones Siruela, Madrid, 1984, 151 pp. (La Biblioteca de Babel)
- Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados (1919-1929)*, Emecé Editores, Barcelona, 1997, 462 pp.
- Bosi, Alfredo, *História concisa da literatura brasileira*, 2a. ed. 11a. reimp, Cultrix, Sao Paulo, 1980, 571 pp.
- Brito, Mário da Silva, *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* (1958), quinta edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, 322 pp. (Coleção Vera Cruz Volume 63)
- Brusatin, Manlio, *A History of Colors*, Trans. Robert H. Hopcke & Paul Schwartz, Shambhala Publications Inc., Boston, 1991, 172 pp.
- Buican, Denis, *Darwin e o darwinismo*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, 120 pp. (Col. Cultura Contemporânea, 16)
- Bunge, Mario, *Epistemología*, Ariel, Barcelona, 1980.
- Burgin, Richard, *Conversaciones con Borges*, Taurus, 1974, Madrid, 161 pp.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, 1a ed., Ediciones Península, Madrid, 1987, 189 pp.
- Cabrera de Tablada, Nina, *José Juan Tablada en la intimidad*, Imprenta Universitaria, México, 1954, 216 pp.
- Calinescu, Matei, *Five faces of modernity*, 2a. ed., Durham, Duke University Press, 1988, 395 pp.
- Câmara Cascudo, Luis de, *Dicionário do folclore brasileiro*, Editora Tecnoprint, Rio de Janeiro, 1954, 930 pp.

- Campos, Haroldo de, *Metalinguagem e outras metas*, 1a ed., Editora Perspectiva, São Paulo, 1992, 314 pp.
- Campos, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*, 4a ed., Editora Perspectiva, São Paulo, 1977, 237 pp.
- Campos, Haroldo de, *Ruptura dos gêneros na literatura Latino-americana*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, 80 pp. (Col. Elos)
- Castro, Silvio, *Teoria e política do modernismo brasileiro*, Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 1979, 176 pp.
- Collazos, Oscar, ed. *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- Costa, René de, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, 1a. ed en español, FCE, México, 1984, 215 pp.
- Crespo, Regina Aída, *Crônicas e outros registros: Flagrantes do Pré-Modernismo (1911-1918)*, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, 1990.
- Culler, Jonathan, *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, 1981, 242 pp.
- Chalmers, Vera M. *3 linhas e 4 verdades. O jornalismo de Oswald de Andrade*, Livraria Duas Cidades / Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, São Paulo, 1976, 224 pp.
- Chiampi, Chiampi (coord.), *Fundadores da modernidade*, Editora Ática, São Paulo, 1991, 222 pp.(Série Temas, volume 25)
- De Man, Paul, *La resistencia a la teoría* (trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés), Visor, Madrid, 1990, 198 pp.(Literatura y Debate Crítico, 4)
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1971, 3 tomos, 366 pp., 334 pp., 297 pp.
- Dalrymple Henderson, Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, 1983, Princeton University Press, Princeton, 1983, 452 pp.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Rizoma* (Introducción) [*Rhizome (Introduction)*], Minuit, Paris, 1976], Valencia, 1977, 61pp.

- Detienne, Marcel, *La invención de la mitología*, Trad. de Marco-Aurelio Galmarini, Ediciones Península, Barcelona, 1985, 200 pp. (Historia, ciencia, sociedad, 192)
- Dunne, J. W., *An Experiment with Time*, Faber and Faber Limited, London, 1962, 254 pp.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* (1983), 1a ed. en español, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, 267 pp. (Lengua y Estudios Literarios)
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados* (1965), trad. Andrés Boglear, 8a. ed., Editorial Lumen, Barcelona, 403 pp.
- Eddington, A. S., *Space, Time and Gravitation. An Outline of the General Theory of Relativity*, Cambridge University Press, 1921, (1a ed. 1920), 218 pp.
- Einstein, Albert, *El significado de la relatividad. Sobre la teoría especial y la teoría general de la relatividad*, Planeta.-Agostini, Barcelona, 237 pp.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales* (1976), Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, 168 pp.
- Erlich, Victor, *Russian Formalism. History-Doctrine*, 4th edition, Mouton Publishers, The Hague, 1980, 311 pp.
- Espejo Asturrizaga, Juan, *César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923)*, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965, 265 pp.
- Fernández Retamar, Roberto. "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana" en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1977, pp. 135-139.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, trad. y notas de Gustavo Domínguez, 2a. ed., Madrid, Cátedra, 1984, 240 pp.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, 20a. ed., Siglo Veintiuno, México, 1990, 375 pp.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1959, 414 pp. (Biblioteca Breve. Ensayo)
- Franco, Jean, *La dialéctica de la poesía y el silencio*[César Vallejo, The dialectics of Poetry and Silence (1976)], Trad. de Luis Justo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 413 pp.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, 1a ed., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990, 363 pp. (Los Noventa, 50)

- Giovetti, Paola. *Madame Blavatsky y su teosofía*, Editorial Grijalbo, 1998, 241 pp.
- Gleick, James. *Caos. A criação de uma nova ciência*, trad. Waltensir Dutra, Editora Campus. Rio de Janeiro, 1991, 310 pp.
- Goethe, Johann W., *Obras completas, Tomo I: Miscelánea. Teoría de los colores. Poesía. Novela*. recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns, Aguilar, Madrid, 1957, 1904 pp.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Ismos*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, 386 pp.
- González Alcantud. José A., *El exotismo en las vanguardias artístico literarias*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, 382 pp. (Col. Palabra Plástica, 12).
- González de Mendoza, José María, *Ensayos selectos*, 1a. ed., Fondo de Cultura Económica, México. 1970, 600 pp.
- González, César, *Función de la teoría en los estudios literarios*, UNAM, México, 1982. 170 pp.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Seix Barral, Barcelona, 1968, 279 pp.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica* (1966), vers. española de Alfredo de la Fuente, 2a reimpresión, Editorial Gredos, Madrid, 1976, 398 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 27)
- Gutiérrez Nájera, Manuel, "El arte y el materialismo" en Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1980, pp. 156-180.
- Haeckel, Ernesto, (Profesor de Zoología de la Universidad de Jena), *Los enigmas del universo*, trad. de Cristóbal Letrán, F Sempere y Ca. Editores, Valencia, s/f, 2 tomos (236 pp., 226 pp.)
- Hayles, N. Katherine, *La evolución del caos*, Barcelona, Gedisa, 1993, 382 pp.
- Hart, Stephen. *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books Limited, London, 1987, 113 pp.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, 2a reimp, FCE, México, 1978, .559 pp.
- Herrera y Reissig, Julio, *Poesía completa y prosa selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, 441 pp.

- Hinton, Charles Howard, *Speculations on the Fourth Dimension*, Selected Writings of Charles H. Hinton, Copyright 1980 by Dover Publications, Inc., ISBN 0-486-23916-0, LC 79-54399. En: <http://www.tiac.net/users/eldred/chh/hinton.html>.
- Hinton, Charles Howard, *The Fourth Dimension*, Kessinger Publishing, Montana, 1997, 247 pp.
- Hinton, Charles Howard, *Relatos científicos*, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, trad. de Juan Antonio Molina, Ediciones Siruela, Madrid, 1963, 160 pp.
- Holub, Miroslav, *The Dimension of the Present Moment and other essays*, Edited by David Young, Faber and Faber, London-Boston, 1990, 146 pp.
- Huxley, Aldous, *Literatura y ciencia*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964, 138 pp.
- Irby, James E., "Encuentro con Borges" en *Universidad de México*, Vol 16, No. 10, México, junio de 1962, pp. 4.10.
- Jordanova, L. J., "Introduction" en Jordanova, L. J. (ed.), *Languages of Nature. Critical Essays on Science and Literature*, Free Association Books, London, 1986, pp. 15-47.
- Kasner, Edward y James Newman, *Matemáticas e imaginación* (1940), prólogo Jorge Luis Borges, coed. Hyspamérica Orbis, Barcelona, 1987, 377 pp. (Biblioteca Personal. Jorge Luis Borges)
- Keats, John, *Poesía completa*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1971, Tomo I, 348 pp; Tomo II, 405 pp.
- Kuhn, T.S., *La estructura de las revoluciones científicas*, 7a reimp., México, FCE, 1986, 319 pp.
- Landow, George P., *The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The John Hopkins University Press, London, 1993, 242 pp.
- Langowski, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Ed. Gredos, 1982, 228 pp.
- Lapidot, Ema, *Borges y la inteligencia artificial*, Editorial Pliegos, Madrid, 1990, 163 pp.
- Lara Velázquez, Esperanza, *Catálogo de los artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945)*. UNAM, México, 1995.
- Levine, George (Ed.), *One culture. Essays in Science and Literature*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1987, 359 pp.

- Lindstrom, Naomi, *Literary Expressionism in Argentina: The Presentation of Incoherence*, Center for Latin American Studies, Arizona State University, Tempe Arizona, 1977, 89 pp.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, trad., prolog. y notas de Héctor Arruabarrena, 3a. reimpression, Alianza Editorial, 1995, 97 pp. (Libro de Bolsillo, 1228).
- Liotard, Jean-François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, 1a ed., Barcelona, Gedisa, 1987, 123 pp.
- Liotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, 119 pp.
- Maier, Linda S., *Borges and the European Avant-Garde*, Peter Lang, New York, 1996, 186 pp.
- Manning, Henry P., *The Fourth Dimension simply explained. A Collection of essays selected from Those Submitted in the Scientific American Prize Competition. With an Introduction and Editorial Notes by Henry P. Manning, Later Professor of Mathematics in Brown University*. Dover Publications, Inc., New York, 1960 (Reproduction of the edition by Munn and Company (1910), 251 pp.
- Mariátegui, José Carlos, *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Ediciones Era S.A., 1979, 342 pp.
- Marthe, Robert, *La revolución psicoanalítica*, 3a reimpression, FCE, México, 1992, 468 pp. (Col. Popular, 75)
- Martins, Wilson, *História da inteligência brasileira. Vol VI (1915-1933)*, Cultrix, 1978, São Paulo, 596 pp.
- Martins, Wilson, *História da inteligência brasileira. Vol VII (1933-1960)*, Cultrix, 1978, São Paulo, 697 pp.
- Mata, Rodolfo (coord.), *La Babilonia de Hierro. Crónicas neoyorquinas de José Juan Tablada (1920-1936)*, Estudio Preliminar Esther Hernández Palacios, Coed. Centro de Estudios Literarios UNAM / CENEDIC Universidad de Colima / CONACYT, México, 1997. CD-ROM, 725 crónicas publicadas en diferentes diarios.
- Mendonça Teles, Gilberto, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 5a ed., Editora Vozes Ltda., Petrópolis, 1978, 368 pp. (Coleção Vozes do Mundo Moderno / 6)
- Menezes, Philadelphio, *Poética e visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*, UNICAMP, Campinas, 1991, 198 pp.

- Merlin H Foster y Keneth David Jackson, *Vanguardism in latin american literature: an annotated bibliographical guide* (Nueva York, Greenwood Press, 1990, 214 pp.
- Mignolo, Walter, "¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?" en *Teorías literarias en la actualidad*, Graciela Reyes (ed.), Ediciones El Arquero, 284 pp., pp. 41-74.
- Miller, George A., *Introducción a la psicología*, 1a. ed., Alianza Editorial, Madrid, 1968, 495 pp. (El Libro de Bolsillo, 130)
- Müller-Bergh, Klaus, "El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, no.118-119, 1982, pp. 149-176
- Navarro, Joaquín, *La nueva matemática*, Salvat Editores, Barcelona, 1973, 143 pp. (Col. Biblioteca Salvat de Grandes Temas. Libros GT. No.70.)
- Nunes, Benedito, *Oswald canibal*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979, 76 pp. (Coleção ELOS)
- Osorio, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, 417 pp.
- Ortega y Medina, Juan A., *Imagología del bueno y del mal salvaje*, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1987, 149 pp. (Serie Historia General /15)
- Ortega, Julio (Editor), *César Vallejo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974, 501 pp. ("Persiles 76 Serie El Escritor y la Critica" bajo la dirección de Ricardo Gullón.)
- Ouspensky, P. D., *Tertium organum. Una clave para los misterios del mundo*, Versión de Antonio Manero, Ediciones Botas, México, 1937, 239 pp.
- Ouspensky, P. D., *Tertium organum*, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, 306 pp.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2a. ed., México, Seix Barral, 1989, 229 pp.
- Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, México, Seix Barral, 1990, 141 pp.
- Picó, Josep (compilador), *Modernidad y postmodernidad*, 1a. reimpresión, México, Alianza Editorial, 1990, 385 pp.

- Pérez. Julián Alberto, *Poéticas de la prosa de J. L. Borges. Hacia una crítica Bakhtiniana de la literatura*, Gredos. Madrid, 302 pp. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos 353)
- Plejanov, Yuri, *Arte y vida social*, Editorial Fontamara, Barcelona, 1974, 147 pp.
- Poggioli. Renato, *The theory of the avant-garde*, 2nd. printing, Harvard University Press, London. 1981, 231 pp.
- Preta. Lorena (comp.), *Imágenes y metáforas de la ciencia*, Alianza Editorial. Madrid, 1993, 201 pp. (Alianza Universidad 767)
- Reyes. Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes VIII. Tránsito de Amado Nervo De viva voz. A lápiz, Tren de ondas, Varia*, Fondo de Cultura Económica, 1a. reimp. 1981, 487 pp. (Letras Mexicanas)
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid, 1980, 427 pp.
- Righter, William, *The Myth of Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 224 pp.
- Richards, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism* (1924), 12th impression, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 298 pp. (International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method)
- Richardson, Tony y Nikos Stangos ed., *Concepts of Modern art*, Penguin Books Ltd., Middlesex, 1974, 281 pp.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Borges: una biografía literaria* (1987), 1a. reimpression, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 475 pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida (int. y recop.) y Rita Eder (est.), *Dada documentos*, UNAM, México, 1977, 324 pp.
- Rucker, Rudolf v. B., *Geometry, Relativity and the Fourth Dimension*, Dover Publications, Inc., New York, 1977, 133 pp.
- Ruiz Gutiérrez, Rosaura, *Positivismo y evolución: introducción del darwinismo en México*, UNAM. México, 1987, 263 pp.
- Russell, Bertrand, "La ciencia y los valores" (1952) en *Escritos Básicos II*, Coed. Origen / Planeta, 1985, pp. 588-600, 613 pp.
- Russell, Bertrand, *The ABC of relativity*, Edited by Felix Pirani, 3rd revised edition (1a ed. 1925), New American Library, New York, 1958, 144 pp.

- Russell, Charles, *Poets, Prophets and Revolutionaries. The Literary Avant-Garde from Rimbaud Through Postmodernism*, Oxford University Press, 1985, 303 pp.
- Sarlo, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, 153 pp. (Col. Cultura y Sociedad)
- Sarukhán, José, *Las musas de Darwin*, 1a ed, SEP-FCE-CONACYT, 1988, 315 pp. (La Ciencia desde México, 70)
- Schmeling, Manfred, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, 214 pp.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM, México, 1985, 345 pp.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, 1a ed. Arte y Libros, 1978, 245 pp.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Ediciones de Bellas Artes. INBA. Departamento de Literatura, 245 pp.
- Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1991, 698 pp.
- Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década de los veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1993, 285 pp.
- Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, trad. Juan Gabriel López Guix, 1a reimp., Ariel, Barcelona, 1993, 176 pp. (Letras e Ideas).
- Sevcenko, Nicolau, *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 390 pp.
- Shelley, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (vers. 1818), (Trad, notas y apéndice de María Engracia Pujals), 2a ed., Ediciones Generales Anaya, Madrid, 1984, 238 pp. (Col Tus Libros, 24).
- Silva, José Asunción, *Prosas y poemas*, Editorial Norma, Bogotá, 1990, 118 pp. + 117 pp.
- Snow, Charles Percy *et al.*, *Ensayos científicos*, 3a ed., México, CONACYT, 1982, 274 pp.
- Snow, Chales Percy, *Las dos culturas y un segundo enfoque*, 1a. ed., Alianza Editorial, Madrid. 1977, 116 pp. (El Libro de Bolsillo, 671)

- Spender, Stephen, *The Struggle of the Modern*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, 1963, 266 pp.
- Sypher, Wylie, *Literatura y tecnología. La visión enajenada* (1968), 1a ed. en español, Fondo de Cultura Económica, 1974, 308 pp. (Colección Popular, 130)
- Tablada, José Juan, *Obras. I-Poesía*, recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, México, 1971, 669 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana)
- Tablada, José Juan, *Obras. III-Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, recopilación, edición, prólogo y notas de Esperanza Lara Velázquez, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 1988, 274 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 99)
- Tablada, José Juan, *Obras. V-Crítica literaria*, Ed. sel. y prol. de Adriana Sandoval, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 1994, 613 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 122)
- Tablada, José Juan, *Obras. IV-Diario (1900-1944)*, Ed. de Guillermo Sheridan, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 1992, 358 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 117)
- Tablada, José Juan, *La feria de la vida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, 342 pp. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 22)
- Tablada, José Juan, *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, Sele. y prol. de José María González de Mendoza, Editorial Surco, Sindicato Mexicano de Electricistas, México, 1943, 159 pp.
- Taine, Hyppolite, *Introducción a la historia de la literatura inglesa*, trad. J. E. Zúñiga, Prol. L. Rodríguez Aranda, Aguilar, Buenos Aires, 1955, 67 pp.
- Vallejo, César, *Obra poética completa*, 2a ed., Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, 329 pp.
- Vallejo, César, *Obra poética*, ed. crítica, Américo Ferrari (coord), Colección Archivos. México (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), 1989, 753 pp.
- Vallejo, César, *Crónicas Tomo I: 1915-1926*, UNAM, México, 1984, 466 pp.

- Vargas, Milton, *História da técnica e da tecnologia no Brasil*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1994, 412 pp.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*, 2a. ed, FCE, México, 1990, 285 pp.
- Videla, Gloria, *El ultraísmo. Estudios sobre los movimientos poéticos de vanguardia en España*, Editorial Gredos, Madrid, 1963, 246 pp. (Biblioteca Románica Hispánica)
- Videla, Gloria, "Presencia americana en el ultraísmo español", en *Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana*, no. 3, diciembre de 1961, Instituto de Literaturas Modernas, Mendoza, pp. 7-25.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, 1a. reimp., Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 1096 pp. (Letras Mexicanas)
- Wagensberg, Jorge (comp.), *Sobre la imaginación científica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, 225 pp.
- Wellek, Rene, *Conceptos de crítica literaria [Concepts of Criticism (1963)]*, trad. Edgar Rodríguez Leal, Ediciones de la Biblioteca Central Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, 299 pp.
- Wells, Herbert George, *La puerta en el muro*, Selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Ediciones Siruela, Madrid, 1984, 193 pp. (La Biblioteca de Babel)
- Wilson Allen, Gay y Harry Hayden Clark, *Literary Criticism. Pope to Croce*, Wayne State University Press, Detroit, 1962, 659 pp.
- Wordsworth, William y Samuel Taylor Coleridge, *Baladas líricas*, Ed bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa, Editorial Cátedra, Madrid, 339 pp. (Colección Letras Universales, 135)
- Yúdice, George, "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, No. 29, Lima, 1er semestre, 1989, pp. 105-128.
- Yurkiévich, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro. Borges, Neruda, Paz*, 2a ed., Barral Editores, Barcelona, 1973, 286, pp.
- Zolá, Emilio, *La novela experimental* y Mercedes Cabello Carbonera, *La novela moderna (Estudio filosófico)*, Prol. de José Promis Ojeda, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1975, 127 pp.