

# Apuntes sobre modernismo y ensayo en América Latina

Pablo Luzuriaga

Universidad de Buenos Aires

pabloeluzuriaga@gmail.com

## Resumen

El ensayo en América Latina participa de las políticas del modernismo (Williams 1997) en la etapa de las vanguardias históricas. Espacio de cruce entre las ciencias y las artes, durante el período de entreguerras el ensayo produjo obras fundamentales en la región. *Radiografía de la Pampa* (1933) del argentino Ezequiel Martínez Estrada, *Casa grande y senzala* (1933) del brasileño Gilberto Freyre y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) del cubano Fernando Ortiz ponen a disposición de la investigación social puntos de partida de las poéticas modernistas. La metáfora de los rayos X, la analogía con la pintura cubista y la arquitectura musical son formas artísticas a las que recurren estos escritores para impugnar las convenciones científicas del siglo XIX. Las estructuras profundas debajo de las cáscaras vacías de la modernización inorgánica en Argentina, el lugar negado del esclavo negro en la formación social y cultural brasileña y la genealogía contrapuntística entre la economía social del tabaco y el azúcar en Cuba son evidencias a las que arriban sus ensayos a partir de singulares *poéticas científicas*. Ellas configuran la emergente de una formación cultural: el modernismo crítico.

## Palabras clave

Ensayo, vanguardia, modernismo, poesía, rayos X, cubismo, música.

*Notes on Modernism and Essay in Latin America*

## Abstract

In Latin America, the essay participates in the politics of modernism (Williams 1997) in the stage of the historical avant-garde. As a crossroads between science and the arts, during the interwar period, the essay produced many fundamental works in the region. *Radiografía de la pampa* (1933) by the Argentine Ezequiel Martínez Estrada, *Casa grande & senzala* (1933) by the Brazilian Gilberto Freyre and *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) by the Cuban Fernando Ortiz, make available some starting points to the social research for the modernist poets. The metaphor of X-rays, the analogy with cubist painting and musical architecture are artistic forms to which these writers resort to challenge the scientific conventions of the nineteenth century. The deep structures under the empty shells of inorganic modernization in Argentina, the denied place of the black slave in the Brazilian social and cultural formation, and the

contrapuntal genealogy between the social economy of tobacco and sugar in Cuba are evidences to which their essays arrive from singular *scientific poetics*. They configure the emergence of a cultural formation: *critical modernism*.

### Keywords

Essay, avant-garde, modernism, poetry, x-ray, cubism, music.

Las artes y las ciencias se dan cita a escondidas. En sus encuentros, unas y otras escapan de la mirada vigilante que sostienen sus respectivos guardianes. Las artes se liberan del elitismo sagrado, las ciencias dejan vacío el trono epistemológico que las separa por encima y lejos de la doxa; se cuentan cosas, relajadas, a distancia de la mirada disciplinar, se reconocen, se confunden, se palpan, se disgregan, recuerdan escenas anteriores a la autonomía relativa, cuando en la infancia jugaban juntas, previo al despertar moderno. Se cruzan en pasillos, callejones, túneles, entre el Ministerio de la Ciencia y la Catedral del Arte. Cada tanto alguien las descubre, pero no logra capturar evidencias. Ellas, todas, como si un hechizo se rompiera, escapan sin esfuerzo, caminan en sentidos contrarios, regresan a sus lenguas intraducibles; luego, corre el rumor. Galileo Galilei midió en 1588 el tamaño del infierno según los versos de la *Divina comedia*. Newton, además de escribir los *Principios matemáticos de la filosofía natural*, dedicó esfuerzos a la alquimia y la teología. Goethe estudió geología, meteorología, botánica y escribió acerca del color. Lucrecio escribió un tratado científico en verso. Levi-Strauss puso en pie de igualdad el pensamiento salvaje y el pensamiento ordenado, como dos técnicas válidas para resolver la vida en el mundo. Nietzsche, primero en la música y después en el arte de la retórica, encontró una manera para escapar de la metafísica occidental. En sus reuniones a hurtadillas, las ciencias y las artes son más plurales que nunca; entre la Ciencia y el Arte tienen lugar encuentros formales en salones públicos, pero allí no hay flujos de intercambio. El género del ensayo es su principal escondite: entre sus límites imprecisos unas y otras, a espaldas de las instituciones y del mercado de ideas, en voz baja, investigan y producen juntas.

La ciencia investiga y la técnica resuelve el quehacer. Si las poéticas son también modos de investigar, las transformaciones culturales, económicas, científicas y técnicas en el camino del siglo XIX al XX, en Europa y en América, trastocaron sus fundamentos. La variación en la percepción sensible de las artes se explica por analogía a la que se desencadena entre los modelos científicos: en 1902, Mendeleiev visita el laboratorio de los Curie (Bensaude-Vincent 1998). Pierre y Marie son jóvenes, pero sus investigaciones sobre radiactividad circulan en el mundo de la ciencia. Mendeleiev siente curiosidad, las radiaciones ponen en duda los principios básicos de su protocolo perceptual: *individualidad* de los elementos, *inmutabilidad* de los átomos e *indestructibilidad* de la materia. ¿Acaso los elementos químicos pueden transmutar? Como solución, Mendeleiev incluye, entre los elementos de su tabla, al hipotético éter de la física. En 1905, el principio de la relatividad dejaría al éter en la historia de las

teorías obsoletas. Entre 1903 y 1906 ocupó una función en la tabla periódica: explicar la radiactividad y negar la evidente transmutación de los elementos. Esa inclusión fallida podría explicar, por analogía, el cambio en los protocolos de percepción de un siglo al otro: por un lado, la ilusión del progreso y la evolución infinita y acumulativa del conocimiento, que a través de la razón y el determinismo científico podía imaginar una grilla o una línea continua donde introducir toda la vida o el cosmos, incluso lo desconocido, como la suma de certeras propiedades positivas verificables; por otro, frente a esa ilusión, el siglo XX sugiere *discontinuidad*. Los átomos no son inmutables. Entre las partículas subatómicas no existe la misma continuidad que entre los casilleros de madera en la clasificación botánica.

Los cambios técnicos en las artes y en las ciencias, en torno a 1900, acompañan una transformación general de la percepción sensible (Everdell 1997). Los individuos sociales tampoco son inmutables: las migraciones masivas del campo a la ciudad, entre distintos territorios y naciones, el desarraigo, la fragmentación del tiempo y la compartimentación del espacio, el intercambio mundial de mercancías y personas, el anonimato y la indolencia del urbanita, el sentimiento de ajenez, distancia y alienación definen la nueva experiencia metropolitana. La matriz de *discontinuidad* marca al cambio histórico y organiza un lenguaje común entre las ciencias y las artes. La política del modernismo (Williams 1997) es la lógica cultural que responde a esta etapa. En el modernismo latinoamericano<sup>1</sup> la conexión entre los cambios técnicos y las vanguardias históricas ocupa un lugar destacado. El muralismo en México, por ejemplo, sintetiza en la obra de Siqueiros un desarrollo técnico sin precedentes para la pintura como investigación. El paso de la brocha al soplete o el uso de proyectores va de la mano con innovaciones en las técnicas del grabado y, en general, la producción artística ideada para llegar a las masas obreras. *El hombre controlador del Universo*, el mural fallido iniciado por Diego Rivera (1933) en el Centro Rockefeller de New York –pintado un año más tarde en el Palacio de Bellas Artes de México– ubica en el centro de la escena a un obrero que manipula una máquina que es al mismo tiempo de la historia, del micro y del macro cosmos. Los poemas de Girondo, escritos diez años antes para ser leídos en el tranvía, también responden a estos cambios. Las poéticas de la vanguardia se manifestaron como respuestas a un estado del arte en tanto *percepción del mundo*. Poéticas que contestaron a la proliferación mundial de la cultura de masas en las modernas ciudades metropolitanas.

\*\*

Las modificaciones en las artes como *investigación* –reflexión sobre la percepción–,

<sup>1</sup> El peso del modernismo en la poesía y la narrativa latinoamericana contradice la interpretación que propone Williams (1997) como duración extensa –donde incluye el modernismo y las vanguardias dentro de una misma sensibilidad con variaciones–, porque habría un hiato entre el modernismo de Rubén Darío y las vanguardias históricas. Nuestra investigación pretende atenuar ese hiato (como sucede en la pintura) y describir tanto el modernismo como el llamado posmodernismo como etapas ingenuas de un mismo impulso que luego se vuelve *crítico*. La definición del *modernismo crítico*, para la cual los apuntes de este trabajo son una aproximación, supone esta aclaración terminológica.

consideradas desde el punto de vista de las innovaciones técnicas para la producción, impactaron también de forma decisiva en el ensayo latinoamericano. Ezequiel Martínez Estrada, Gilberto Freyre y Fernando Ortiz desplegaron sus *poéticas científicas* sobre las mismas alteraciones que afectaron a Gironde, Siqueiros o Rivera. *Radiografía de la Pampa*, del argentino, *Casa grande y senzala*, del brasileño, y *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, del ensayista cubano, se conciben a partir de la crisis en las técnicas de percepción que tuvo en las artes y en las ciencias un medio de reflexión privilegiado. En los tres ensayos, las técnicas de observación del mundo social se producen por analogía con las artes. En el ensayo de Freyre, la investigación se asocia a los procedimientos del cubismo y la novela modernista. El ensayo radiográfico de Martínez Estrada tiene lugar a partir de la crisis en la percepción que se manifiesta en su poética temprana como una doble crítica: al positivismo y a la versión idealista del modernismo latinoamericano. El cubano, por su parte, inventa un término clave para las ciencias sociales: “transculturación” es un concepto que define una relación histórica de ida y vuelta entre dos culturas, un cruce entre determinaciones relativas que definen nuevas formas culturales. “Transculturación”, retomado más tarde por Ángel Rama, es un concepto nodal en el vínculo entre ensayo y vanguardia que trastoca de forma fundamental la relación entre cultura, percepción e investigación social. Ortiz propone el concepto para reemplazar el de “aculturación”, extendido en la antropología hasta entonces y que define una relación unidireccional. El ensayista cubano arriba a la idea de “transculturación” a través del contrapunteo: el montaje entre información acerca de dos economías contradictorias.

Los libros de Martínez Estrada y Freyre fueron publicados el mismo año: 1933. Uno y otro, después del viernes negro de 1929, responden a la tradición del pensamiento latinoamericano: son críticas a las lecturas superficiales y edulcoradas de las élites locales, producto del proceso de modernización de los Estados brasileño y argentino. La identidad brasileña que se identifica con la figura dócil del indígena tropical estalla por el aire al iluminar la herencia fundamental de los esclavos negros; la férrea identidad nacional argentina, forjada al calor de la lucha contra la inmigración disolvente, se descompone al señalar las discontinuidades entre los inmigrantes y las matrices profundas de la colonia. La técnica del cubismo adoptada por el brasileño pone en evidencia una tercera dimensión: el perfil negro que no aparecía en la imagen plana construida entre las coordenadas del portugués y el indio. La técnica radiográfica devela estructuras profundas que se esconden detrás de las “seudoestructuras” de la modernización inorgánica. El libro de Ortiz fue publicado poco después, en 1940. El *Contrapunteo cubano...* también se enfrenta a las lecturas superficiales del determinismo: es uno de los más importantes antecedentes en materia de discutir el encuentro entre culturas como la imposición de Occidente sobre los pueblos llamados primitivos por el imperialismo blanco y europeo. Tanto Ortiz como Freyre son precursores ineludibles en materia de análisis de los procesos de interculturalidad en la región. Las convenciones del determinismo científico y de las narrativas hegemónicas ligadas a los procesos de modernización económica –la “Argentina Potencia”, el Brasil indígena, la cuba primitiva– aparecen en estos escritos como cáscaras vacías, simplistas, representaciones ingenuas de su condición de producción, miradas que

confían en lo primero que les muestra la retina: imágenes estereotipadas, codificadas y convencionales.

### Ezequiel Martínez Estrada: espectros

Los rayos X atraviesan superficies, develan estructuras profundas. Hasta la edición de *Radiografía de la Pampa*, Martínez Estrada había publicado seis libros de poesía entre 1918 y 1929 y por ellos había recibido importantes premios. El ensayo de los rayos X es una respuesta a esa obra anterior, parte de una búsqueda artística que había desarrollado en verso y que a partir de 1933 continúa a través de la prosa. El giro vanguardista se produce en el pasaje del poemario *Argentina* (1927) a *Radiografía de la Pampa* (1933). Porque ambos son dos versiones del mismo libro: la formulación idealista que confía en la retina y la versión bajo el influjo de la sospecha de la poética vanguardista. Dos lecturas del país impulsadas por la misma intención: una crédula —el positivo—; la otra, su reescritura suspicaz en clave de radiólogo vanguardista —el negativo. En 1927, el “yo” poético sin fisuras observa el país con plena confianza en el ojo desde la cumbre de una montaña a la que accedió volando. La posición es la de quien observa un cuerpo del que se ha desprendido.<sup>2</sup> El poeta canta desde un punto privilegiado para la *visual*: “y cual prósbita tártaro de vista aguda y vasta” (1927: 7).<sup>3</sup> Seis años más tarde, la lectura del novel ensayista contrasta con la del joven poeta. El inicio de *Radiografía de la Pampa* (1933) invierte el paradigma retiniano externalista del observador privilegiado de *Argentina* (1927). Hablar del mundo es hablar de cosas dichas, escritas y soñadas; no tanto de cosas vistas desde afuera y auscultadas. Para referir a la realidad argentina y latinoamericana es necesario tratar con el lenguaje, con la imaginación, con los sueños, cristalizaciones culturales de capas retóricas, maneras de decir que son maneras de ser que se escuchan y se leen. Las primeras líneas del ensayo evidencian el contraste:

El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra *poblada de imágenes*. Había nacido de un error, y las rutas que a él conducían eran como los caminos del agua y del viento. Los que se embarcaban venían *soñando*; quedaban *soñando* quienes los despedían. Unos y otros tenían América en la *imaginación* y por fuerza este mundo, aparecido de pronto en los

<sup>2</sup> Reproducimos los primeros fragmentos del poema donde el “yo” poético refiere su posición en el espacio: “En la tensión nerviosa de un vuelo perentorio / he logrado esta cumbre, desde la cual domino / la plurifloración de este gran territorio / de este inconjeturable territorio argentino. // Y cual prósbita tártaro de vista aguda y vasta / tiro mis sondas ópticas hasta la lejanía / mayor. Pachacamac, bailarín y gimnasta, / en una copa azul me brinda íntegro el día” (Martínez Estrada 1927: 7).

<sup>3</sup> En la compilación de la obra poética temprana, que Martínez Estrada prepara en 1947, hay versos reescritos. Un caso significativo es el cambio que realiza en estos primeros versos de *Argentina*. En 1927 escribía: “y cual prósbita tártaro de vista aguda y vasta / tiro mis sondas ópticas hasta la lejanía” (1927: 7). Veinte años después, reescribe: “Estoy todo en los ojos. Mi vista aguda y vasta / echa sus sondas ópticas hasta la lejanía” (1947: 143). En la versión original el “yo” poético domina las sondas ópticas; en la reescritura, la voz se disipa en la vista y es ella la que echa las sondas.

primeros pasos de un pueblo que se despertaba libre, había de tener formas de ambición y soberbia de un *despertar* victorioso. Es muy *difícil reproducir ahora la visión de ese mundo* en las pequeñas cabezas de aquellos hombres brutales, que a la sazón estaban desembarazándose de los árabes y de lo arábigo. ¿Qué cateos *imaginativos* realizaban el hidalgo empobrecido, el artesano sin pan, el soldado sin contrata, el pordiosero y el párroco de una tierra sin milagros, al *escuchar* fabulosas noticias de América? *Mentían* sin quererlo hasta los que *escuchaban*. Un *léxico* pobre y una *inteligencia* torpe habían de *enriquecer la aventura narrándola*. Los mapas antiguos no pueden darnos idea aproximada de esos otros mapas absurdos de marchas, peligros y tesoros *dibujados de la boca al oído*. (Martínez Estrada 1999: 5, el énfasis es nuestro)

La primera página del ensayo expone una poética vanguardista, en el sentido surrealista: la realidad consciente, superficial, retiniana, es parcial, el sueño le gana la partida al ideal. Reproducir la visión del mundo de los conquistadores es difícil, nos dice, y refiere a la cabeza de “esos hombres brutales” que estaban “desembarazándose” de lo arábigo: la visión está mediada por la imaginación. ¿Qué imaginaban al escuchar sobre América? ¿Qué mapas se dibujan de la boca al oído? Cartografías de lenguaje. Se trata de una lectura del país impresa en negativo al poemario *Argentina*. La prosa del radiólogo no se eleva por encima de los demás para ver, como un genio, la totalidad retaceada al común de los mortales, como hacía el poeta; el ensayista se interna en la selva espesa del lenguaje, único medio para acceder a la historia, la cultura y la “realidad profunda” del país. Entre la lectura ingenua y la lectura suspicaz, median dos libros de poesía que explican la clave en el giro del modernismo crédulo al vanguardismo escéptico: *Títeres de pies ligeros* y *Humoresca*, ambos publicados en 1929, el mismo año de la crisis económica. La radiografía es una técnica de observación. La producción es mecánica, pero el resultado en la placa radiográfica no es general ni universal, sino orgánico y singular. Como técnica de observación, la radiología impactó de forma directa en poéticas de la vanguardia como las de Apollinaire, Picasso, Duchamp, De Chirico, Picabia, L. Fuller, Gómez de la Serna y J. Bergamín.<sup>4</sup> Desde que fueran descubiertos en 1895 por Röntgen, los rayos X, como metáfora, coincidieron con una necesidad visual: desconfiar de las imágenes que se nos presentan como verdades incuestionables frente a la retina.

En 1933, los rayos X eran una metáfora extendida por las poéticas vanguardistas contra el realismo del siglo XIX, un recurso analógico que ponía en crisis las convenciones de la mimesis heredadas. A partir de esta “poética radiográfica”, Martínez Estrada compone su artefacto cognitivo, el motor de su primer ensayo sociológico.<sup>5</sup> La radiografía responde de forma directa a una coyuntura histórica: la

<sup>4</sup>Ana Lamata Manuel (2011) estudió estas relaciones en su tesis doctoral: “La radiología y la radiografía, huella aurática ejemplar, desplegaron la realidad en profundidad, permitiendo a filósofos, poetas y pintores bascular entre la superficie y el espesor de las cosas, dejándolas aparecer confundidas y evidenciando que lo visible y lo invisible, lo conocido y lo posible se contienen mutuamente” (11). Este estudio aborda un arco que se extiende desde los últimos días de 1895, cuando Röntgen descubrió los rayos X, hasta los años treinta del siglo XX.

<sup>5</sup> León Sigal (1999) describe *Radiografía de la pampa* como el despliegue de un “saber espectral”, analiza la “empresa radiográfica”, la “perspectiva del radiógrafo” y la “prosa radiográfica”, pero reduce el problema a un “procedimiento estilístico” obturando el potencial cognitivo de la figura del radiógrafo en

crisis que afectó a la Argentina a partir del golpe de Estado de 1930. Crisis de legitimidad política iniciada aquel año junto a la crisis económica que afectó a todo occidente un año antes y que hizo caer el telón del “optimismo decimonónico”, el supuesto de que Argentina era un país excepcional dentro de América Latina, guiado por un “destino de grandeza” cuya geografía le devolvería un futuro de riquezas inagotable. El discurso de Mitre y la “civilización” de Sarmiento son la superficie visible del optimismo retiniano, narrativa que a partir de la crisis se volvió cáscara superficial y sospechosa. Pero la placa radiográfica impresa con la mirada de rayos X sobre el territorio de la Pampa se acciona con el mismo mecanismo que impulsa a los cubistas cuando anuncian el fin del siglo XIX como el término de una etapa de ingenuidad retiniana y el nuevo siglo como aquel que sospecha de las fachadas aparentes. Debajo de las superficies, corrientes profundas guían el movimiento del océano; debajo de la piel, los huesos sostienen el cuerpo. El mismo impulso guía la metodología propuesta en Brasil por Gilberto Freyre.

### **Gilberto Freyre: cubos**

En la “Selección de prólogos a varias otras ediciones de este libro” (1977), Freyre relaciona su tarea con las pinturas de Picasso y las novelas de Proust; y no lo hace como un gesto de “estilo”, sino en relación a la función de sus *poéticas* como formas de acceso al conocimiento:

En los estudios sociales donde el analista tenga que considerar el encuentro de civilizaciones como la europea con culturas primitivas como algunas de las africanas o las amerindias en áreas tropicales, ese mismo analista, desdoblado en intérprete, puede seguir una síntesis o combinación de métodos, *semejante a la que emplea el maestro Pablo Picasso en las artes plásticas, en su relación con la Antropología científica, esto es, la fusión de los métodos analítico y orgánico de interpretación del hombre, para obtener de allí la imagen más completa posible de lo humano*. Pues parece que esa imagen lo más completa posible del hombre sólo se obtiene teniendo en cuenta en el estudio del hombre lo que en él es considerado “primitivo” junto con su denominada “civilización”. Así se caminaría hacia una metodología unitaria en la antropología o en los estudios sociales de base antropológica que se basan en reinterpretaciones artísticas y filosóficas del hombre. (Freyre 1977: 30, el subrayado es nuestro)

El analista *desdoblado* en intérprete fusiona el método “analítico” con el método “orgánico”; se plantea una escisión necesaria al momento de evaluar la relación entre cultura europea y pueblos primitivos y una propuesta: la analogía con el cubismo como base para una metodología unitaria en los estudios sociales. La operación pretende atender, en un tiempo, a lo primitivo y civilizado. Más adelante, en la misma selección de prólogos, aparecen nuevas referencias al modernismo y las vanguardias. Describe el

el marco más amplio de las *poéticas* modernistas, e incluso el contraste respecto a su anterior exégesis del país: *Argentina* (1927).

libro como una “aventura” animada por ejemplos de “artistas científicos” como “el referido Picasso”, “los Goncourt en sus páginas de historia íntima”, “Marcel Proust y Henry James en su literatura de ficción, a veces casi equivalente a una historia social que fuese también historia científicamente psicológica” (Freyre 1977: 31). Los brasileños son producto de una contradicción, de una identidad inestable, y Freyre compone un conjunto de imágenes adecuado a ellos como grupo humano situado y singular. Las interpretaciones elaboradas por los brasileños en distintas posiciones sociales, su vida en común, son las que crean al hombre. Según Darcy Ribeiro –en el prólogo a la edición de la Colección Ayacucho–, los críticos de Freyre cuestionaron el libro por carencia de teoría y exceso de intuicionismo. Ribeiro adjudica esta falta a la herencia de Franz Boas y el particularismo relativista, definido por sus detractores como una tendencia antiteórica en antropología. Tanto Boas como Freyre repudiaron, en términos teóricos y prácticos, el determinismo y las generalizaciones.

Pero definir ese rechazo como una postura antiteórica implica entender la teoría de forma restringida como medio para obtener leyes generales. “Carencia de mediación teórica” que recuerda la lectura que hace Agamben (2001) sobre la famosa crítica de Adorno al trabajo de Walter Benjamin referido a Baudelaire. La misma exigencia no repara en la analogía de Freyre respecto del “método Picasso”. El brasileño plantea –y no aparecen marcas de que se trate de una broma, ni siquiera una exageración– un procedimiento cognitivo comparable al del cubismo. ¿Puede ser el cubismo una manera de conocer?<sup>6</sup> El movimiento pictórico habilita un bucle cognitivo entre un punto de vista fijo y uno móvil, comparable a la propuesta de Freyre: las interpretaciones crean el mundo. Dualidad, antagonismo y ausencia de generalizaciones son los principios constructivos en *Casa grande y senzala*; no hay en el libro teorías que traduzcan las descripciones de su objeto en afirmaciones generales; la teoría –poética en este caso– es enunciada con el objetivo de habilitar conocimientos acotados acerca de asuntos singulares. La radiografía mantiene la porosidad del lenguaje analógico, no se emparenta a la universalidad del dato, debe ser interpretada. Las poéticas de Martínez Estrada y Freyre son formas de auscultar estructuras profundas detrás de las apariencias. *Casa grande y senzala* observa, a través de la organización de la vida familiar brasileña, las distintas capas que, como formaciones geológicas, fueron constituyendo desde la colonia en adelante las identidades de los distintos tipos en Brasil. El negro, el aborigen, el portugués, el mulato y el mestizo se entrecruzan en los límites de la casa grande y la senzala y producen una nueva configuración cuyo sentido se oculta en la superposición de caracteres a través del tiempo.

Darcy Ribeiro describe la capacidad que tuvo *Casa grande y senzala* para desvelar las configuraciones ocultas de los brasileños en una imagen que sintetiza el efecto de lectura del libro: “A Gilberto le debemos, sobre todo, el haber aprendido a reconocer en la cara de cada uno de nosotros o en la de nuestros tíos y primos –si no con orgullo, al menos con tranquilidad–, una boca carnosa, cabellos ensortijados o

<sup>6</sup> John Berger (1990), en su biografía de Picasso, compara el cubismo con el materialismo dialéctico: síntesis entre la tendencia objetivista de Courbet (estática) y la subjetivista de Cézanne (móvil).

esas fornidas narizotas de indiscutible procedencia africana y servil” (Freyre 1977: XI). El lugar del esclavo negro en la vida sexual y familiar brasileña, develado por Freyre en los capítulos finales del libro, iluminó una configuración negada, invisible a los ojos, detrás de la superficie de la identidad nacional. Se trata, como el mismo Freyre afirma, de la descripción de un “proceso de equilibrio de antagonismos”: la economía agraria versus la pastoril, el católico y el hereje, el jesuita y el *fazendeiro*, el *bandeirante* y el señor del ingenio, el pernambucano y el buhonero, el terrateniente y el paria, el señor y el esclavo. Antagonismos “amortiguados” por condiciones de confraternización entre las que la vida sexual y el mestizaje ocupan un papel predominante. El modernismo cognitivo –radiográfico o cubista– se explicita en la reivindicación de la figura del esclavo negro frente al indio que hace Freyre en contraposición a lo dicho por E. da Cunha en *Os sertões*:

La exaltación lírica que entre nosotros se hace del *caboclo*, esto es, del indígena como del indio incorporado a la civilización o del mestizo de indio y blanco, en el cual algunos quieren ver el exponente más puro de la capacidad física, de la belleza y hasta de la resistencia moral de la sub-raza brasileña, *no corresponde sino superficialmente a la realidad*. En este punto, el admirable maestro que es el profesor Roquette Pinto, insinuó la necesidad de que se rectifique a Euclides da Cunha, *no siempre justo en sus generalizaciones*. Mucho de lo que el vigoroso autor de *Os Sertões* exaltó como valor de la raza indígena, o de la sub-raza formada por la unión del blanco con la india, son más bien virtudes derivadas de la fusión de las tres razas que de la del indio con el blanco, o del negro o el indio o del portugués. “La mestización –dice Roquette Pinto– produjo el *jagunço*: *el jagunço* no es el *mameluco*, hijo de india y blanco. Euclides da Cunha lo estudió en Bahía. Bahía y Minas Geraes son los dos Estados en los que más se dispersó el africano”. (Freyre 1977: 68 y 69, el énfasis es nuestro)

A contramano de las superficies y la generalización, encontramos una mirada singular sobre el impacto del mestizaje entre la mujer india, el blanco y los esclavos negros. Contra la exaltación lírica, su observación rigurosa atraviesa las superficies simplistas del determinismo: el esclavo es pariente directo. África es lo que hay que ver en Brasil. El primitivo importado está en el linaje del civilizado. Para Freyre, como en la tesis de Martínez Estrada que invierte la de Sarmiento, el supuesto civilizado esconde bajo su máscara un bárbaro.

## Fernando Ortiz: música

El producto de la contradicción, el equilibrio de los antagonismos o la fertilidad de la paradoja, a partir del que escriben Martínez Estrada y Freyre, es –también– el motor que mueve el ensayo de Fernando Ortiz. La inclusión de una metáfora musical en el título de su ensayo puede interpretarse de distintas maneras. Por un lado, el “contrapunteo cubano” entre el tabaco y el azúcar anticipa un análisis que es al mismo tiempo cultural y material; las materias primas se interpretan como dos voces articuladas de un modo característico en Cuba; la manera cubana como se relacionan ambas economías sociales es tan propia del país como su música. Esta interpretación se

complementa con uno de los recursos característicos que despliega el ensayo: la personificación de “don Tabaco” y “doña Azúcar”. En apoyo a la articulación entre cultura y materia, también podría interpretarse la metáfora musical como el resultado de un esfuerzo nietzscheano por comprender la realidad cubana. El pensamiento musical contra el idealismo racional, el desarrollo de las ideas sobre una estructura artística antes que sobre una estructura lógica; con resultados, como en el caso de Freyre y Martínez Estrada, singulares y no ligados a Leyes generales. Esta interpretación se justifica en el hecho de que Ortiz cita a Nietzsche en las primeras páginas de su ensayo, cuando compara la relación contrapuntística entre el tabaco y el azúcar con la oposición (contrapunto) entre lo dionisiaco y lo apolíneo.<sup>7</sup> Por último, el “contrapunteo” es también el modo de nombrar la figura del montaje que engloba el ensayo. La economía social del tabaco y la del azúcar van haciendo su aparición por turnos en los que se definen por oposición. Los períodos de uno y otro varían; por momentos el ensayo refiere al tabaco y el azúcar aparece como contrapunto, por momentos la relación se invierte; las medidas no obedecen a una arquitectura vertical hacia Leyes generales, sino a una composición musical que maneja distintos tonos.

El contrapunteo ocupa la primera mitad del ensayo. La segunda parte, en diálogo con la primera, desglosa los términos del contrapunto: por un lado, analiza la transculturación del tabaco habano, entre Cuba y el Mundo Viejo, el modo en que el tabaco “se regó por el mundo como pólvora”; y, por otro, los inicios del azúcar y la esclavitud en Cuba. Este segundo apartado se presenta como un apéndice de materiales y conceptos que mantienen una relación al mismo tiempo de efecto (conceptos como “transculturación”) y causa (materiales, datos, testimonios, fuentes) respecto del contrapunteo. En la edición de Ayacucho, el contrapunteo, con la entusiasta introducción de Malinowski incluida, se extiende a lo largo de noventa páginas; trescientas cuarenta conforman la segunda parte. El dato permite medir la estructura: los materiales y conceptos son vastos; el “núcleo”, el trabajo contrapuntístico, la “obra musical”, breve. El hecho de que el libro completo lleve por título el de la primera parte contribuye con esta idea: el contrapunteo, el ejercicio experimental, es lo más importante. Entre ambas partes hay otra diferencia elemental: el contrapunteo, además de organizarse bajo la lógica del diálogo entre don Tabaco y doña Azúcar, produce un efecto sobre la variable temporal. Si en la segunda parte encontramos las fuentes históricas (“De la factura del tabaco habano en 1850”, “De las tres presencias del colonato en la escena azucarera de Cuba”, “De cómo el tabaco fue descubierto en Cuba por los europeos”), en el contrapunteo el pasado es signo de la experiencia presente. Como un juego de muñecas rusas, el contrapunteo refiere a la historia del tabaco y el azúcar, *en contrapunto* con el presente de Cuba; el tempo musical reúne ambos tiempos históricos. La música suena de forma intempestiva.

<sup>7</sup> Los escritos del filósofo alemán son determinantes en el modernismo crítico: Martínez Estrada, además de referir a él en su poesía y prosa en numerosas oportunidades, le dedica un libro completo en 1947. Por su parte, Freyre fue impulsado a publicar *Casa grande y senzala* (1933) con forma de libro por el ensayista –modernista– norteamericano H. L. Mencken, quien, al igual que el argentino, también escribió un libro completo sobre Nietzsche.

A la luz del presente, el ensayo interpreta la relación a través del tiempo entre la economía social del tabaco y del azúcar. Las diferencias históricas entre ambas producciones, consumos y circulaciones tienden a borrarse a causa de la modernización económica y la reproducción técnica de las mercancías. Las tradiciones en torno a la cultura del tabaco y del azúcar son extinguidas por el maquinismo. En este sentido, el contrapunteo desmonta las explicaciones simplistas de la modernización y el progreso y toma la forma del despertar de un sueño: quita el velo de las superficies aparentes para dar con la genealogía, las capas de sentido que, en contrapunto, se fueron superponiendo a partir de las dos economías básicas de Cuba.

El maquinismo va extinguiendo ahora las centenarias tradiciones litúrgicas, introduciendo profanos mecheros de resortes para el fumador y luces eléctricas para el templo; pero aún sobrevive en ambos la oscilante llama de fuego que enciende, ilumina y quema como el espíritu. Nada de ritualidad se observa en el consumo del azúcar. (Ortiz 1978: 25)

La campana, que sometió la vida social a un horario preciso cuando tañía las cuatro horas canónicas en los conventos medievales y que más tarde picó los cuartos de la vela marinera en las naves de las Indias, fue la que inició también en tierras de América la cronometría del trabajo, tocando los cuartos para las mudas de las dotaciones esclavas en los ingenios del azúcar. La campana tañida en el *batey* para los esclavos se rompió en el ingenio *La Demajuaga*, el 10 de octubre de 1868, tocando a rebato por la libertad del pueblo cubano; pero fue sustituida por el pitazo de vapor eléctrico que ahora en el *batey* llama a los obreros estridentemente, como el chiflido de un monstruoso mayoral de acero. (Ortiz 1978: 40)

La música modernista del ensayo señala todo lo sólido que se desvanece en el aire de la modernización. Las tradiciones litúrgicas del tabaco se evaporan con los encendedores y las bombitas de luz; con el azúcar y la esclavitud, llegó a América la cronometría del trabajo. La imagen de la campana en los conventos medievales, en las naves de las Indias y en los ingenios de azúcar, sustituida por el pitazo de vapor eléctrico en el presente, muestra los saltos de un mismo objeto en la *discontinuidad* del tiempo y recuerda otra imagen: la del ingreso del teléfono en los pasillos de las casas, que llegó para interrumpir la siesta de los padres de Walter Benjamin (1990: 25-27) y la época cuando se durmieron.

\*\*\*

El contraste entre las *convenciones* de la percepción ligadas a la sensibilidad del siglo XIX y las nuevas *convenciones*, que acompañan los cambios en la ciencia a partir del principio de relatividad (1905) o a partir de 1907 cuando las investigaciones de Rutherford revelan que gran parte del átomo es vacío, mantienen una afinidad por analogía –no lógica (Agamben 2010)– con el contraste, en la serie de las artes, entre las *convenciones* del realismo y las poéticas que lo hicieron entrar en crisis a partir de las primeras décadas del siglo XX y las últimas del siglo anterior. Se trata de un cambio en la estructura de sentimiento al que también pertenecen el desarrollo del capitalismo en su fase imperialista, la expansión de la cultura de masas a nivel mundial con epicentro

en las modernas ciudades metropolitanas y las transformaciones en la reproductibilidad técnica de las artes y en las técnicas de observación de las ciencias. Postular una relación entre el cambio científico y la serie de las artes implica un riesgo: el reduccionismo del análisis de la historia de la cultura desde una perspectiva mecánica determinista. Pero la relación no tiene por qué ser absoluta entre las Leyes de la ciencia y los procesos de la cultura. La analogía tiene lugar entre dos metamorfosis que se producen con independencia *relativa* a un cambio general en la historia.

Las transformaciones en la percepción sensible que responden a la modernización, en América Latina, impactan en la poesía y en la prosa de los siglos XIX (Ramos 1989) y XX. Las crónicas de Martí, Darío, Gómez Carrillo o Gutiérrez Nájera son respuestas formales a la experiencia de las ciudades metropolitanas y el nacimiento de la sociedad de mercado. Pero, con el cambio de siglo, la política del modernismo durante el período de las vanguardias históricas se manifiesta en el ensayo como *poética científica*. A raíz de la crisis generalizada de entre-guerras (Revolución en Rusia, viernes negro de 1929) los guardianes de la Religión del Arte y del Ministerio de la Ciencia se distrajeron, durante unos años. Las artes –espectros, cubos, música– supieron encontrarse con las ciencias sociales en la recámara secreta del ensayo.<sup>8</sup> Investigaron, tradujeron, leyeron, produjeron. Cambiaron la observación objetivista por la lectura interpretativa del filólogo.<sup>9</sup> El cubismo, la literatura, la música –en otras coordenadas también el surrealismo–, en alianza con la historia, la arqueología, la antropología, la etnografía y la sociología, dieron lugar al *modernismo crítico*, durante un período de crisis mundial en el que las certezas del pasado fueron puestas en entredicho.<sup>10</sup>

Una política cultural que en el ámbito de las ideas y las artes se opone a varios frentes: el determinismo científico, el idealismo abstracto, el realismo ilustrado, los nacionalismos esencialistas, el historicismo y las producciones estereotípicas del mercado cultural internacional. Responde a las promesas de la ascendente cultura de masas: la característica principal del período es la destrucción sistemática de las convenciones miméticas. La devastación de la experiencia por parte de los procesos de modernización escapa a la vista del objetivismo ingenuo: el modernismo respondió con ojos que desconfiaban. Narrativas inestables y autorreflexivas, figuraciones sustraídas y descentradas de alienación y pérdida, y hegemonía del montaje –collage, cine, poesía y novela– fueron las refutaciones estéticas y políticas en todos los frentes en los que el *modernismo crítico* opuso resistencia como formación cultural perteneciente al período de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Cincuenta años después, en 1980, la

<sup>8</sup> Jaime Rest (1993) lo define como “El cuarto en el recoveco”.

<sup>9</sup> Liliana Weimberg, en *Pensar el ensayo* (2006), entre otras ideas clave sobre el género, lo propone como una determinada configuración de la prosa que además de emplearla como instrumento de transmisión de ideas la dispone en términos artísticos: el ensayo “interpreta y representa artísticamente el mundo” (20). La prosa del ensayo según Weimberg actúa como mediadora entre las formas de la prosa del mundo porque el ensayista no sólo observa sino que también escucha y lee y los discursos.

<sup>10</sup> Beatriz Colombi, en “Representaciones del ensayista” (2008), propone un recorrido por distintas figuras entre el siglo XIX y el XX: del polemista, profeta y maestro, al investigador e intérprete.

destrucción de esa utopía era evidente (Buck-Morss 2004). La política del modernismo fue domesticada (Williams 1997): autorreflexión, inestabilidad, sustracción, descentramiento y montaje, al término del siglo XX, se tornaron moneda corriente en la producción generalizada de bienes simbólicos, evidencias de la iconografía simplista en comerciales de televisión.

Después de la Segunda Guerra Mundial y con la institucionalización de las ciencias sociales, el *modernismo crítico* se replegó en revistas literarias y culturales. Los guardianes volvieron a su sitio. La Ciencia desterró al ensayo “de interpretación” por considerarlo especulativo, caprichoso, impresionista. El guardián del Arte Sagrado fue interpelado; su autoridad, cuestionada en los años sesenta y setenta. Tuvo una historia convulsionada en comparación a la de su colega del Ministerio de la Ciencia. Pero la domesticación del *modernismo crítico* tiene lugar de manera ininterrumpida desde fines de los años setenta y caracteriza al capitalismo tardío (Luzuriaga 2016). Si en las décadas del sesenta y setenta, todavía, el residual modernista surtía efectos disruptivos (textualismo, narrativa latinoamericana, héroe solitario, amargo y escéptico del rock, lucha de género, enfrentamiento de las juventudes con la tradición y la moral burguesa, etc.), hacia las décadas del 80 y 90 esos efectos residuales no eran más que nostalgia al fin del milenio. En 1984, Fredric Jameson (1995) describió las características que distinguían la lógica cultural de una etapa del capitalismo que había cambiado respecto de la que dio lugar al *modernismo crítico*.

La caída de las torres gemelas primero (2001) y de la economía mundial después (2008) abren un nuevo escenario: el capitalismo tardío, incipiente en los 80, vive hoy una fase madura (Fisher 2016), pero se enfrenta a una nueva crisis global; quizá los guardianes se distraigan y las ciencias sociales produzcan en sintonía con las artes. Ante la incertidumbre, la tradición del *modernismo crítico* presenta una nueva *significación*: viejas experiencias, bocetos, pruebas, que quedaron a medio hacer, en ensayos marginados que perdieron efecto, pero que hoy podrían servir como puntos de partida para renovados cruces entre las disciplinas. “Quien renuncia a este arsenal, se priva de las armas más importantes para vencer teórica y prácticamente al antirrealismo de la decadencia”, escribió Lukács (1984: 126) a propósito del *realismo crítico* en 1956. La significación actual del *modernismo crítico* (del arsenal del ensayo modernista latinoamericano), sesenta años después, invierte la orientación de esa sentencia y la dirige al “optimismo” realista, festivo y “transparente”, de la política neoliberal dominante.

## Bibliografía<sup>11</sup>

- AGAMBEN, Giorgio. 2001. “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y Benjamin”. En *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2010. *Signatura rerum: sobre el método*. Barcelona: Anagrama.

<sup>11</sup> Último acceso a todas las páginas de Internet referidas: 29 de junio de 2016.

- BENJAMIN, Walter. 1990. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernardette. 1998. “Decimonovena bifurcación: ¿Anticipación o resumen del pasado? Mendeleiev: historia de un descubrimiento”. En Serres, Michel (ed.), *Historia de las ciencias*. Madrid: Cátedra, pp. 503-526.
- BERGER, John. 1990. *Éxito y fracaso de Picasso*. Madrid: Debate.
- BUCK-MORSS, Susan. 2004. *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado Libros.
- COLOMBI, Beatriz. 2008. “Representaciones del ensayista”. *Cuadernos de reciénvenido*, n. 26, 5-18.
- EVERDELL, William. 1997. *The First Moderns*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FISHER, Mark. 2016. *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.
- FREYRE, Gilberto. 1977. *Introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil. Casa grande y senzala; formación de la familia brasileña bajo el régimen de la economía patriarcal*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- JAMESON, Fredric. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- LAMATA MANUEL, Ana. 2011. *Superrealistas de la contribución de los rayos-x a la visión y presentación de la realidad en el arte de comienzos del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense.
- LUKÁCS, Georg. 1984. *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA.
- LUZURIAGA, Pablo. 2016. “Teoría de la gran implosión. El discurso del fin de Jean-Marie Schaeffer”. *Luthor*, n. 30. <<http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article156>>
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. 1927. *Argentina*. Buenos Aires: BABEL.
- . 1947. *Poesía: Oro y piedra, Nefélial, Motivos del cielo, Argentina, Títeres de pies ligeros, Humoresca*. Buenos Aires: Argos.
- . 1999. *Radiografía de la Pampa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORTIZ, Fernando. 1978. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- REST, Jaime. 1993. *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SIGAL, León. 1999. “La radiografía de la pampa: un saber espectral”. En Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 491-538.
- WEIMBERG, Liliana. 2007. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI.
- WILLIAMS, Raymond. 1997. *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Fecha de recepción: 12/10/2017 – Fecha de aceptación: 22/11/2017

Pablo Luzuriaga es licenciado en Letras, auxiliar en la Cátedra de Teoría Literaria III y doctorando en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Radica su investigación en el Instituto de Literatura Argentina. Publicó “El Ojo Mocho: ‘una sociología quizás artística’” en el último número de *El Matadero*. Es coautor de *Boedo. Políticas del realismo* (2012) y escribe en la revista digital *Escritores del Mundo*.

---

---