

# Ciencia y mito en la poesía épica del siglo XIX: *Leaves of Grass* de Walt Whitman y *O Guesa* de Joaquim de Sousândrade



Daniel Glaydson Ribeiro

Universidade de São Paulo

## Resumen

Este ensayo analiza y confronta los poemas *Leaves of Grass* (1855-1892) de Walt Whitman y *O Guesa* (1868-1902) de Joaquim de Sousândrade, con el objetivo de pensar dos problemas: el género textual (en este caso, la poesía épica moderna) y el tiempo o la época en que ambos se inscriben (sus siglos XIX, muy distintos, aunque en la “misma” América). La lectura se enfoca en la relación de los poemas con la ciencia (sea como padre de la poesía o como asesina del mundo) y después en el tema de la multitud en las ciudades modernas y las herramientas de control del Estado. Los poemas llevan a la elaboración de un problema esencial de la epopeya: el de ser la escritura del mito o la escritura sobre el mito.

### Palabras clave

Poesía épica moderna  
Mito  
Ciencia

## Abstract

This essay reads and confronts the poems *Leaves of Grass* (1855-1892) by Walt Whitman and *O Guesa* (1868-1902) by Joaquim de Sousândrade, aiming to think two questions: the textual genre (in this case, the modern epic poetry) and the time or the epoch which is being narrated on them (their nineteenth centuries, different a lot, but in the “same” America). The reading is focused in the relation among the poems and the science (the last as the father of poetry or the murder of the world) and in the theme of the crowd in modern cities and the consequent control applied by the State. The poems conduce to the elaboration of an essential problem concerning to the epos: that of being the scripture of the myth or the writing about the myth.

### Keywords

Modern epic poetry  
Myth  
Science

## Resumo

Este artigo analisa e compara os poemas *Leaves of Grass* (1855-1892) de Walt Whitman e *O Guesa* (1868-1902) de Joaquim de Sousândrade, com o objetivo de pensar duas questões: o gênero textual (no caso, a poesia épica moderna) e o tempo ou a época em que ambos se inscrevem (os séculos XIX, muito diferentes, ainda que na “mesma” América). A leitura se detém na relação dos poemas com a ciência (esta como pai da poesia ou como assassina do mundo) e, em seguida, no tema da multidão nas

### Palavras chave

Poesia épica moderna  
Mito  
Ciência

ciudades modernas e as ferramentas de controle estatal. Os poemas conduzem à percepção de uma diferença crucial no interior do gênero épico: ser a escritura do mito ou a escrita sobre o mito.

I have said that the soul is not more than the body,  
And I have said that the body is not more than the soul,  
And nothing, not God, is greater to one than one's-self is  
(Whitman)<sup>1</sup>

De lá descendo o Creador ao mundo  
D'aqui subindo a criação aos céus;  
No amor gemendo o coração profundo,  
Harpa suspensa d'entre o nada e Deus.  
(Sousândrade)

1. "Yo he dicho que el alma no es más que el cuerpo, / Y he dicho que el cuerpo no es más que el alma, / y nada, ni Dios, es mayor para uno que uno mismo" (Whitman, 2007: 191-193). Todas las traducciones, salvo indicación en contrario, provienen de esta edición.

En la modernidad, el mito es considerado como el *otro* de la ciencia, en la misma medida en que la locura es considerada (o inventada) como la *otra* de la razón. Bajo las luces dominantes de aquellos esclarecidos tiempos, el mito y la locura debieron incursionar en regiones umbrosas y por eso fueron vistos como sombras oscuras que debían ser enclaustradas para solo así ser comprendidas con todo el distanciamiento y la higiene posibles. Para utilizar el lenguaje de la medicina, tan difundido en la modernidad, casi una jerga general durante el siglo XIX, se podría decir que la locura era una patología del cuerpo (y/o del espíritu) así como el mito era una patología del lenguaje. En tales términos diagnosticaron el mito tanto Herbert Spencer, positivista cuyo sistema de ideas fue "uno de los últimos grandes relatos como filosofía de la historia dadora de sentido del mundo y de la vida" (Terán, 2000), como Max Müller, filólogo y estudioso de las religiones también en la segunda mitad del XIX. Este último escribió:

A mitologia é, em suma, a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparecerá enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que nunca será o caso. Indubitavelmente, a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. Sem dúvida, temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade (cit. en Cassirer, 2006).

Hoy, desde la distancia que asumimos nosotros, los que atravesamos estos dos mil años después de Cristo y que sabemos, o por lo menos sospechamos, que no hay pensamiento que no sea una superposición de lenguajes, ya podemos volver a pensar en el gran mito de aquel siglo, de aquella época, y hasta podemos añadirlo a nuestra amplia e inquieta colección de divinidades muertas: el hombre, el *yo*, ese *yo* que domina la naturaleza y construye su espacio histórico, la ciudad –el ciudadano entonces–, que cree en los descubrimientos de las ciencias acerca del mundo y sus orígenes, que vive el presente como progreso hacia el futuro, el verdadero paraíso secularizado del hombre, este único dios que existe, según él mismo. Sin embargo, si quisiera localizarme y oír este mito hablando por su propia boca, con la serenidad de quien se acuesta en la playa y contempla las olas echado en la arena, como apuntó Walter Benjamin (1991), o, en otras palabras, con la ingenuidad de quien está dentro y por eso con toda su potencia de verdad sagrada, de modo que no diferencia las sombras de la "luz meridiana", tengo indudablemente que oír el mito por medio de un poeta épico (¿ingenuo de hecho?), un poeta como Walt Whitman –ya desde el prefacio de la primera edición, de 1855, allí donde, aunque en prosa, se hace escuchar toda la libertad y amplitud de su verso, su "lenguaje henchido de animalidad soberbia" (Martí, 1964)–.

The largeness of nature or the nation were monstrous without a corresponding largeness and generosity of the spirit of the citizen. Not nature nor swarming states nor streets and steamships nor prosperous business nor farms nor capital nor learning may suffice for the ideal of man... nor suffice the poet. No reminiscences may suffice either. [...] As if it were necessary to trot back generation after generation to the eastern records! As if the beauty and sacredness of the demonstrable must fall behind that of the mythical! As if men do not make their mark out of any times! As if the opening of the western continent by discovery and what has transpired since in North and South America were less than the small theatre of the antique or the aimless sleepwalking of the middle ages! The pride of the United States leaves the wealth and finesse of the cities and all returns of commerce and agriculture and all the magnitude of geography or shows of exterior victory to enjoy the breed of full-sized men or one full-sized man unconquerable and simple (Whitman, 2004).<sup>2</sup>

En primer lugar, es interesante notar que el poeta estadounidense no está preocupado por seguir las normas clásicas que establecían el género épico y, sin embargo, reitera detalles fundamentales de su estructura, como la comparación con civilizaciones antiguas, exhibiendo el propósito de excederlas, o la presentación de los ideales y valores que alimentan el orgullo de pertenecer a su patria y que son olvidados por un instante, pero solo para admirar a los hombres totales o a un hombre total e ideal, que es exactamente el poseedor de tales valores. Pero, de hecho, la enunciación de Whitman no solo no toma en cuenta los antiguos preceptos de la poética y de la estética en cuanto a las diferencias entre épica y lírica, sino que enérgicamente los transgrede. En los cursos dictados por Hegel entre 1820 y 1829 se observa la conocida cristalización de tales preceptos cuando el filósofo afirma, por ejemplo, que la poesía épica debe presentar “um quadro do objetivo na sua própria *objetividade*” y, poco más adelante, que lo que es narrado por el poeta épico debe “surgir como uma realidade cerrada, independente dele enquanto sujeito, como uma realidade estranha com a qual se não deve identificar a ponto de com ela formar uma unidade subjectiva” (1993). Nada podría ser más ajeno a *Leaves of Grass* (1855-1892), y alcanzan los primeros versos del “Canto de mí mismo” para tornarlo evidente: “I celebrate myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you” (“Me celebro a mí mismo, y me canto a mí mismo, / Y lo que yo me arrogue has de arrogarte tú, Pues cada átomo perteneciente a mí te pertenece de igual modo a tí”, 2007: 77). El filósofo alemán habla de categorías metafísicas y la verdad es que para él (¡y no solo!), el único poeta épico que hubo fue un idealizado Homero. Los poetas, esos seres existentes y no ideales, sobre todo desde el romanticismo, saben que no es posible hablar de sí sin hablar del mundo, ni tampoco hablar de los entes, de los objetos, de las cosas del mundo, sin hablar de sí mismos. Es la filosofía de otro alemán, Fichte, la que ilustra perfectamente la “condición” a la que se alza el hombre romántico (este que fue el penúltimo apogeo de la modernidad antes del superhombre modernista). En 1793, Fichte proponía que el hombre “lleva en lo más profundo de su corazón una chispa divina que lo eleva por encima de la animalidad y lo hace ciudadano de un mundo en el que Dios es su primer miembro: la conciencia” (1986). De tal Dios, como de un fémur o de una costilla, se engendra una hija, la ciencia, que ve belleza y sacralidad en lo *demonstrable* mucho más que en el mito. “I am the poet of commonsense and of the demonstrable and of immortality” (“Yo soy el poeta del sentido común y de lo demostrable y de la inmortalidad”), pero jamás el poeta del mito, según él mismo, e incluso la inmortalidad es como si estuviese a punto de ser comprobada científicamente: “The souls moving along... are they invisible while the least atom of the stones is visible?” (“Las almas en movimiento... ¿serán invisibles mientras el más mínimo átomo de las piedras es visible?”).<sup>3</sup> Una vez más, tal como en los primeros versos de “Song of Myself” recién citados, este objeto de investigación científica, el átomo –muy en boga en el XIX– aparece actuando en la escritura de Whitman. El poeta adora a la “diosa” ciencia: “I accept Reality and

2. “La magnitud de la naturaleza o de la nación sería monstruosa sin la correspondiente magnitud y generosidad del espíritu del ciudadano. Ni la naturaleza, ni los Estados bullentes, ni las calles o vapores, ni los negocios prósperos, ni las fincas, ni los capitales, ni la instrucción, pueden ser suficientes como ideal del hombre..., ni pueden ser suficientes para el poeta. No hay reminiscencias que puedan satisfacer ni al uno ni al otro. [...] ¡Como si fuera preciso ir corriendo de generación en generación para retroceder a los antecedentes orientales! ¡Como si la belleza y la santidad de lo demostrable debieran ceder su puesto a las de lo místico! ¡¡Como si los hombres no dejaran su huella en el tiempo! ¡Como si la apertura del continente occidental por el descubrimiento, y lo que luego aconteció en la América del Norte y del Sur fuesen menos que el pequeño teatro de la antigüedad o que el sonambulismo a la ventura de la Edad Media! El orgullo de los Estados Unidos deja la riqueza y el refinamiento de las ciudades, y todas las ganancias del comercio y de la agricultura, y toda la magnitud de la geografía, o los espectáculos de la victoria exterior, para disfrutar de la raza de los hombres bien desarrollados, o de un solo hombre bien desarrollado, inconquistable y sencillo (Whitman 2004: 4-5).

3. Ambas citas de este párrafo son traducción del editor. Después de la primera edición (1855), desaparecen de su ubicación original para ser incorporadas en otros cantos del poema.

dare no question it, Materialism first and last imbuing. / Hurrah for positive science! long live exact demonstration!” (“Yo acepto la Realidad y ni me atrevo a cuestionarla, / Materialismo que al principio y al final imbuye. / ¡Hurra por la ciencia positiva! ¡Larga vida a la exacta demostración!”; 2007: 121). Quiere tener a los científicos de su lado: “Gentlemen, to you the first honors always! / Your facts are useful, and yet they are not my dwelling, / I but enter by them to an area of the dwelling” (“¡Caballeros a vosotros los primeros honores siempre! / Vuestros hechos son útiles, y sin embargo no son mi morada, / Yo solo entro por ellos a un área de mi morada”, 2007: 121). Hace funcionar sus conceptos y obsesiones en la creación poética: “Speeding amid the seven satellites and the broad ring and the diameter of eighty thousand miles” (“Dándome prisa entre los siete satélites y el ancho anillo, el diámetro de ochenta mil millas”, 2007: 149) y, sobre todo, corporiza la mirada científica hacia el fenómeno: catalogadora, enciclopédica, inquisidora, dominante.<sup>4</sup> Por otra parte, todo esto recuerda a los rapsodas de antaño, los poseedores y reveladores de un saber bello y sagrado que viajan por diversos sitios y convocan a grupos de hombres que se reúnen para escuchar y aprender. En el prefacio, hay un párrafo que lo dice todo:

Exact science and its practical movements are no checks on the greatest poet but always his encouragement and support. The outset and remembrance are there...; there the arms that lifted him first and brace him best...; there he returns after all his goings and comings. The sailor and traveler..., the anatomist chemist astronomer geologist phrenologist spiritualist mathematician historian and lexicographer are not poets, but they are the lawgivers of poets and their construction underlies the structure of every perfect poem. No matter what rises or is uttered they sent the seed of the conception of it...; of them and by them stand the visible proofs of souls...; always of their fatherstuff must be begotten the sinewy races of bards. If there shall be love and content between the father and the son and if the greatness of the son is the exuding of the greatness of the father there shall be love between the poet and the man of demonstrable science. In the beauty of poems are the tuft and final applause of science.<sup>5</sup>

Si el autor afirma que la ciencia exacta *siempre* fue el estímulo y soporte –el gran padre– de la poesía, es porque no le interesa examinar a fondo nada más allá de su propio tiempo, en el estadio “perfecto” en que se encuentra: “There was never any more inception than there is now, / Nor any more youth or age than there is now, / And will never be any more perfection than there is now” (“No hubo jamás ningún otro principio que el de ahora, / Ni ninguna otra juventud o vejez que las de ahora, / Y nunca habrá ninguna otra perfección como las de ahora”, 2007: 81). El *siempre* es el *ahora* porque el tiempo del mito es circular. Whitman está tan inmerso en su siglo –en el cual todo convergió–, iluminado en medio de las sombras por una luz exclusiva del *yo*, que hasta los poetas (él, “the greatest”) pasan a configurar una *raza* fuerte cuya paternidad se debe a los científicos, su “fatherstuff”. Un contemporáneo suyo, quizás de la misma *raza*, pero muy distinto y a veces contrario en el modo de narrar el siglo y manipular las cuestiones del mito y de la ciencia, poeta épico de un espacio muy otro aunque en la “misma” América, Joaquim de Sousândrade, aparenta estar imbuido del mismo espíritu filial cuando, en el “Canto Segundo, 1858” de *O Guesa* (1868-1902), llama al sabio naturalista Alexander von Humboldt *padre* –o mejor, hace que hable así uno de sus personajes–. Eso ocurre en la primera irrupción de una multitud hablante en la obra, cuando Guesa, el errante, participa de una fiesta de Jurupari en un barracón indígena cerca del río Amazonas –es el *Tatuturama*, “a dança-pandemônio dos indígenas decadentes na Amazônia, corrompidos pelos colonizadores, e que envolve, no seu rodopio infernal, personalidades autênticas da história brasileira e americana” (De Campos y De Campos, 1964)–. En esa conversación algo telegráfica, grotesca, absurda, hablan no solo los indios y sus mitos, sino párrocos, esclavos, cosas, animales, personalidades políticas (Napoleão, D. João VI) y figuras

4. Aunque la relación del gran poeta norteamericano con los animales sea mucho más fraterna que la de los científicos, Whitman está incluso “por encima de la animalidad”. En el encuentro con el “stallion”, el poeta monta, corre, pero vuelve y concluye que su carrera, de pie o sentado, es más rápida. “I but use you a minute, then I resign you, stallion, / Why do I need your paces, when I myself out-gallop them? / Even as I stand or sit passing faster than you” (“Te uso solo un minuto, después renuncio a ti, padrillo, / ¿Para qué necesito tus pasos si yo mismo galopo más que ellos? / Aun parado o sentado voy más rápido que tú”, 2007: 141).

5. “Ni las ciencias exactas ni las actividades prácticas son impedimentos para el más grande de los poetas, sino siempre su estímulo y su apoyo. El principio y el recuerdo están en ellas; en ellas están los brazos que lo levantaron la vez primera y que mejor le fortalecen; a ellas vuelve después de sus idas y venidas. El marino y el viajero..., el atomista, químico, astrónomo, geólogo, frenólogo, espiritua- lista, matemático, historiador y lexicógrafo no son poetas pero son los legisladores de los poetas, y lo que ellos han construido son los cimientos del edificio de todo poema perfecto. Surge o se expresa cualquier cosa: ellos fueron quienes enviaron la semilla de su concepción; de ellos y por ellos se alzan las pruebas visibles de los espíritus; siempre de su simiente habrán de engendrarse las razas robustas de los bardos. Si ha de haber amor y satisfacción entre el padre y el hijo, y si la grandeza del hijo ha de ser manifestación de la grandeza del padre, habrá de haber amor entre el poeta y el hombre de la ciencia demostrable. En la belleza de los poemas están la corona y el aplauso supremo de la ciencia (Whitman, 2004: 16).

de la mitología griega, romana e incaica, y “Joões-sem-terra cantando à viola”, “O Guesa, rodando”, “Innocencia real; maliciosa populaça” (Sousândrade, 2003),<sup>6</sup> escritores (Gonçalves Dias, Camões, Virgilio, Stäel) y científicos, todos despojados del antifaz, hablando con desprendimiento y malicia. En el poeta épico brasileño, el hombre moderno, o más específicamente el romántico, devela el otro lado de su rostro, la faceta reflexiva, crítica, *irónica*. De este modo, si en el poema de Whitman lo que hay es la aclamación final de la ciencia, en el de Sousândrade lo que se escucha es ya una burla, casi un abucheo. Transcribo del *Tatutureka* tres escenas, las que más expresamente se relacionan con las reflexiones que propone este artículo:

(*Falando dos sepulchros*, Gomes-de-Sousa,

Dr. Vilhena e M. Hoyer:)

—Deus é X no horizonte?..

—Governistas dão leis?..

—Tendo á rama a sciencia,

A consciencia

Da uva á queda vereis?..

[...]

(*Sabios olhando do vertice do solar parallaxe pelo*

*telescópio do equador:*)

—Venus fica, passando

Pelo disco do sol,

Mosca; o ângulo obtuso,

Confuso

Qual num ôlho um terçol.

[...]

(*Vate d'Egas e Murucututú-Guassú arredondando*

*os olhos:*)

—Pae Humboldt o bebia

Com piedoso sorrir;

=Mas, se hervada taquara

Dispara,

Cae tremendo o tapi...i...ir! (*Risadas*) (27-33)

En esta tercera “escena” o pequeño diálogo, el poeta hace referencia a una de las diversas vivencias de Humboldt y su compañero Bonpland en los viajes por el Nuevo Mundo, relatadas en el gran libro *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804 par Alexander de Humboldt et Aimé Bonpland, rédigé par Alexander de Humboldt* (1805-1834), en treinta volúmenes. Lo que “Pae Humboldt” bebía era una mínima dosis de un veneno natural utilizado en la caza por los indígenas de la margen derecha del río Orinoco. Lo que me interesa aquí es notar cómo el atributo paternal juntamente con el “piedoso sorrir” del sabio, aun inserto en el panorama burlesco general del *Tatutureka* (ver las dos otras escenas transcriptas, por ejemplo), apuntan menos a una relación *amorosa* entre el poeta y el científico, como decía Whitman, y más a una posición irónica adoptada por Sousândrade respecto de los aires de superioridad del sabio europeo, interesado solamente en averiguar las propiedades, cantidades y cualidades de las sustancias “pitorescas” empleadas por los “bárbaros”. Las dos palabras entre comillas son comunes en el vocabulario humboldtiano, e incluso la última puede ser encontrada ya en la cita de su autoría que encabeza *O Guesa*; Sousândrade recoge en las primeras páginas de su obra dos descripciones del mito muisca que él transforma en su

6. Todas las citas corresponden a esta edición organizada por Frederick G. Williams y Jomar Moraes, que reproduce en facsímil la edición de *O Guesa*, Londres, Cooke & Halsted, 1884. En adelante se consigna solo el número de página.

protagonista o héroe. La primera descripción es un trozo del vocablo “Colombia” de la enciclopedia *L’Univers* (1837) y la segunda proviene de *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l’Amérique* (1810), obra hermana del gran libro mencionado antes. Entre una y otra, el autor anota: “Humboldt (*Vue des cordillères*) mais científicamente escreve a historia assim” y entonces, con la palabra del sabio: “*Le commencement de chaque indiction étoit marqué par un sacrifice dont les cérémonies barbares, d’après le peu que nous en savons, paroissent toutes avoir eu rapport à des idées astrologiques*” (“El comienzo de cada ciclo estaba marcado por un sacrificio, y, según lo poco que sabemos, todas aquellas ceremonias bárbaras parecieran estar relacionadas con ideas astrológicas”, T. del E.), etcétera. Lo que sigue es la descripción de un mito, el del hombre destinado al sacrificio ritual renovador del mundo ya desde su nacimiento y por eso exiliado de su propia casa, la de sus padres, para educarse en el templo y para después recorrer un sendero sagrado, el mismo que recorre el sol, y ese es todo el ciclo —“*chaque indiction*”— hasta la inmolación del joven cuya sangre recogida en los vasos sagrados inaugura el nuevo tiempo. La muerte de tal hombre constituye el nuevo círculo / ciclo que se reanuda.

Los textos de la enciclopedia y los de Humboldt no divergen, pero el último es, como se ha dicho, más científico porque se adorna con un lenguaje que presume de exactitud, porque hace encajar el mundo en compartimentos previamente construidos, en sus conceptos *a priori*, su necesidad pragmática, porque busca una versión verdadera del mito e incluso parece sospechar posibles orígenes (psicológicos o históricos) al proponer constantes comparaciones con personajes o prácticas semejantes de otras mitologías, esbozando lo que luego resultará muy conocido, o por lo menos muy difundido, como *estructura*. Resulta curioso notar que el sabio no hace allí ninguna comparación con la mitología (¿o sería la historia?) cristiana, pese a que tal analogía es la más evidente en la narración del poeta, en la epopeya. Entonces, me parece, leídos los miles de versos que siguen a la introducción (antropológica *avant la lettre*), incluso aquel solemne “mais científicamente” ya está cargado de ironía. Quizás eso solo pueda ser admitido como opinión de un lector situado aquí en la condición de crítico (el que lee para escribir *sobre*), pero la verdad textual es que *O Guesa* está lleno de alusiones críticas y despreciativas sobre la ciencia. Abarcando una vasta *temporalidad* histórica (el *siempre* ya no es más exclusivamente el *ahora*, como en *Leaves of Grass* —el círculo se convierte en espiral—), la narración exhibe y juzga tanto a *las ciencias* que ejercieron su poder en un pasado primitivo cuanto a las que lo ejercerán en un futuro profetizado (y cierto, sobre todo para nosotros que ya lo sufrimos). Como ejemplo del pasado, por entre los personajes del *Tatuturama*, el narrador habla: “O’ São Pedro de Roma! o Indio é manso, / Que vai subindo os rios, forasteiro / A fugir das ciencias, qual o ganso / Dos regatões, por entre o cacauero” (40). Al emplear ahí el término “ciencias”, Sousândrade insinúa una semejanza entre las atribuciones del científico secularizado y aquel “Moderno misionero” que “desinquieta / E corrompe” al indígena. Ninguno de ellos escribe “Cantos aos céus; mas, civilização” (40). Las actividades del misionero y las del científico aparecen subordinadas a intenciones políticas o financieras. Los “regatões” de la metáfora son los traficantes de las regiones amazónicas. Más adelante, en el “Canto Quinto, 1862”, el personaje Guesa, un poeta y un mito, hablando desde su retiro contemplativo en la soledad de la selva, siente la mirada inquisidora del “sabio mundo” que puede censurar y aprisionar a quienes se resisten a permanecer bajo las sombras oscuras:

E ruge o sabio mundo, horrorizado  
 Contra os que á sombra *criminosa* escura  
 “Comprazem-se de estar a sós scismando!  
 ‘Scismando em que? porque? se á bolsa, á mesa,  
 Se ao leito nada falta-lhes—e estando

Qual a conspirar contra a natureza!..’  
 “Tão socegado eu repouso quizerá!  
 E somente contemplo este socêgo—  
 S’eleva o fumo do tição que ardera,  
 E elles descansam ; eu á dor me entrego.  
 “Da dúvida, á descrença, á impiedade,  
 As sciencias dos homens me levaram :  
 Loucos os que se vão á sociedade,  
 Que hi procuram o que ahí nunca encontraram! (125)

Este personaje que habla, pliegue del narrador y también del propio autor (las referencias autobiográficas son muchas veces evidentes), sabe que la serenidad de otrora está amenazada, pero no cesa de narrar en métrica y rima, a pesar de las afirmaciones de los *estetas* de que la novela es la única forma épica posible en la modernidad. Eso parece más una orden, o una táctica de censura. Empero, él comprende las consecuencias, sabe que su canto, a diferencia de la utopía whitmaniana, no es ya lo que su sociedad tiene por sagrado. Los últimos versos del canto quinto son: “E nada, d’esto canto, se conserva: / Já os viandantes ultimos passaram; / No deserto depois cresceu a selva; / Sobre a Victoria os ventos ondularam” (130). El descreimiento ante las ciencias de los hombres, la percepción del abandono de la diosa madre y del ultraje —“Ciencia, sem consciencia” (136)—, de su impiedad, de su crueldad latente, vuelve a activar, sin embargo, en el poeta épico sus tradicionales poderes de profeta, de aquellos que predicen realmente el futuro, como quedó dicho antes. La indicación temporal del séptimo canto, publicado por primera vez en la edición parcial de 1876, ya adelanta la profecía: “Canto Séptimo, 1857-1900”. Lo que hasta entonces parecía una fecha que informaba el año de escritura se vuelve ficción. Sousândrade señala el último año del siglo XIX para representar el tiempo de la profecía, característica milenar de los apocalipsis, o mejor, de los recomienzos. En ese canto, Guesa viaja por el continente africano, pero la última estrofa realiza un desplazamiento inesperado y atemorizante: “E na europea vida do presente / Viu da sciencia o lavor: armada a guerra, / E sem socêgo a paz; e um céu vivente, / A longo eterno reviver da terra” (149).

Esta breve investigación acerca de los modos de usar o protegerse, en una palabra, de relacionarse con la ciencia y la mitología en las epopeyas de Whitman y Sousândrade, más allá de una indagación temática, busca revelar una de las claves, quizás la principal, para adentrarse en sus respectivas cosmovisiones. Las ideas hasta aquí desarrolladas constituyen indicios destinados a la comprensión de las diferencias de tono con que cada una de esas obras aborda cuestiones esenciales del siglo XIX, como la concentración poblacional en los centros urbanos y las consiguientes herramientas de control adoptadas por el Estado. No sabría decir ahora cuánto hay de lingüístico y cuánto de político en ese problema, pero lo cierto es que el pueblo no habla —en su totalidad real, o sea, cada una de las personas que lo constituyen—, no tiene como hablar. No hay una voz para todos. Y siempre ha habido quienes se posicionan para hablar en el lugar del pueblo *representándolo*: los reyes, los héroes (por medio de los poetas), los filósofos y, sobre todo en el XIX, los científicos. El sujeto poético de *Leaves of Grass*, por descender de esa tradición, se juzga apto para hablar en nombre de todos: “I do not say these things for a dollar or to fill up the time while I wait for a boat, / (It is you talking just as much as myself, I act as the tongue of you, / Tied in your mouth, in mine it begins to be loosen’d.)” (“Yo no digo estas cosas por un dólar o para ocupar el tiempo mientras espero un barco, / (Eres tú el que habla igualmente que yo, como la lengua tuya actúo, / Sujetada a tu boca, en la mía comienza a soltarse)”, 2007: 189). Whitman emplea un concepto que será aún más corriente en el siglo XX: “Endless unfolding of words of ages! / And mine a word of the modern, the word En-Masse” (“¡Despliegue inacabable de palabras

de las épocas! / Y la mía una palabra de lo moderno, la palabra En- Masse”, 2007: 121). Pero de la multitud misma, ese poeta de las masas (de una masa de *yo*s, no de otros) no consigue escuchar sino un ruido múltiple, desarticulado por la aglomeración y la excitabilidad.

The blab of the pave, tires of carts, sluff of boot-soles, talk of the  
promenaders,  
The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the clank  
of the shod horses on the granite floor,  
The snow-sleighs,clinking, shouted jokes, pelts of snow-balls,  
The hurrahs for popular favorites, the fury of rous'd mobs,  
The flap of the curtain'd litter, a sick man inside borne to the hospital,  
The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,  
The excited crowd, the policeman with his star quickly working his  
passage to the centre of the crowd,<sup>7</sup>

7. “Las habladurías del pavimento, llantas de carretas, fango de las suelas de las botas, conversación de los paseantes, / el ómnibus enorme, el conductor con su pulgar interrogante, el sonido / de los cascos de los caballos sobre el piso de granito, / los trineos, tintineantes, bromas a los gritos, bolas de nieve arrojadas, / los hurrahs a los preferidos por el pueblo, la furia de las turbas exaltadas, / el chasquido de la cubierta de la litera que lleva un hombre enfermo al hospital, / el encuentro de los enemigos, el insulto súbito, los golpes y la caída, / la multitud excitada, el policía con su estrella que se abre paso velozmente hacia el centro del gentío” (2007: 91).

La ciudad como una máquina que funciona, y que es observada. El sujeto poético describe el fenómeno, el ordenamiento del mundo moderno, sin cuestionarlo, sin juzgarlo –pues todo es perfecto–, como si esa totalidad no fuera fruto de un proceso histórico y sí una especie de naturaleza: la moderna. La figura del policía aparece con *naturalidad* e incluso con brillo, tiene aires de héroe, pero ni siquiera él habla por sí mismo. Tal como “the blab of the pave”, él es más un trozo del paisaje. En *O Guesa* la disposición es muy otra, distribuida en proporciones que recuerdan sutilmente aquellas del comienzo, entre la ciencia y el mito, la razón y la locura. Mientras que la mirada científica, y por filiación la de Whitman, se sitúa desde *arriba*, en Sousândrade se coloca dentro del conglomerado, integra el ritual –es consciente de él, experimentando su delirio– y expresa, entonces, no una mirada distanciada y sí una *presencia* en la multitud, oyéndola, haciéndola hablar. Hay dos momentos en los que una multitud hablante irrumpe en *O Guesa*. El primero, en la selva amazónica, espacio tomado por los hombres en su diversidad –es el episodio del *Tatuturama* del que hablé antes–. La segunda irrupción ocurre en el décimo canto, en Wall Street, Nueva York. Empresarios, especuladores, agentes de bolsa, procuradores, miembros de religiones adversarias entre sí, científicos, poetas, filósofos, inmigrantes, detectives, policías, reporteros, políticos (D. Pedro y el presidente Grant): “Apedrejadores do occaso; Indio estuporado á claraboya magnetica”, “Assassinios alegres engordando nos plafonds da cadeia”, “Dois reve-rendos espatifando-se ao clarão do fogo celeste”, “Consciencias perante a história substituindo aos destruidos NATURAES” (250-251), etcétera. La misma máquina que funciona, pero en Sousândrade los engranajes están expuestos.

(Os guardas, *schools-rod-system*.)  
—Vara e sacco aos loucos amansam,  
Com quem perde o tempo Jesus:  
=Mais forte que amor  
E’ a dor;  
Mais que ambos é a pública luz.

[...]

(Salvados passageiros desembarcando do ATLANTICO;  
HERALD deslealmente desafinando a imperial ‘ouverture’)  
—Agora o Brazil é república;  
O Throno no Hevilius caiu . . .  
*But we picked it up!*



—Em farrapo  
‘Bandeira Estrellada’ se viu.

[...]

(Procissão internacional, povo de Israel, Orangianos,  
Fenianos, Buddhas, Mormons, Communistas, Nihil-  
istas, Farricocos, Railroad-Strikers, All-brokers,  
All-jobbers, All-saints, All-devils, lanternas, musica,  
sensação; Reporters: passa em LONDON o ‘assassino’  
da RAINHA e em PARIS ‘LOT’ o fugitivo de SODOMA:)

—No Espirito-Sancto d’escravos

Ha somente um Imperador;

No dos livres, verso

Reverso,

É tudo coroado Senhor! (236-248)

Los policías, y también los sabios, pierden su antifaz heroico: “um gallante / Dos guardas nacionaes, era bastante / Para insultar a um homem . . . homem-criminal. / E ai d’este que exercesse de virtude / O poder contra o esbirro! a solitude / Chegava, a hora do lei e um sabio a legislou / De dia vosso lar desrespeitavam, / De noite vossos muros incendiavam” (140); las ideologías políticas o poéticas son expuestas en la transparencia de su secularización: “Crea Homem-Deus a homens-divindades, / Bellos, terriveis de candura e fel, / Qual heroica s’eleva a liberdade / Nos symbolos que ha de Washington ou Tell” (202). Sin embargo, en las páginas iniciales del “Canto Décimo: 1873-188...”, la descripción de los primeros pasos de Sousândrade por el mismo suelo republicano de Whitman, también aparecen como plenos de perfección y amor. Este (se vuelve cada vez más difícil separar el protagonista, el narrador y el hombre-poeta-autor de *O Guesa*) también siente, durante algún tiempo, aquella inmanencia del sentido de la vida que mueve la escritura de *Leaves of Grass*, la luz: “Sêde bemvindos! ha logar p’ra todos / E lar e luz e liberdade e Deus / E a cada filho em dor, miseria e apodos, / Abre a formosa Mãe os braços seus!” (187). Y tres páginas después: “Quão formosa tu és! quão sorridente, / Joven America! em teu seio ondula / Um sangue de ouro, generoso, ardente” (190). Pero por esta sangre de oro continúa derramándose, incluso (¡y sobre todo!) en el paraíso republicano, la sangre y la energía humanas. El episodio del Infierno de Wall Street, como es conocida por la crítica esta última irrupción de una multitud hablante en *O Guesa*, demuestra el desencantamiento del poeta frente a la corrupción y usura de los hombres, que lo lleva a poner en práctica otra vez con toda fuerza su escritura irónica. Para entender mejor ese concepto esencial en Sousândrade, vuelvo rápidamente a los dos filósofos antes citados. Para Hegel, la ironía romántica encuentra su “mais profunda justificação na filosofia de Fichte”, cuando este afirma que “tudo o que é, é pelo *eu*, e tudo quanto existe mediante o *eu* pode, também pelo *eu* ser destruído” (1993: 42). Así como el oro en exceso provoca la corrupción, la divinización del *yo* provoca la ironía.

La frase de Hegel citada en el párrafo anterior podría perfectamente ser pronunciada en *Leaves of Grass*, y entonces la afirmación de la capacidad destructiva sería apenas una manifestación más del gran poder del *yo*, sin miedo de que se vuelva contra sí mismo. Es por creer en ese hombre que se *absolutiza* e incluso por hablar como uno de ellos, como el gran poeta de la raza divina, que Walt Whitman hace hablar al mito por su propia boca. *Leaves of Grass* es, entonces, una escritura mítica; y *O Guesa*, una escritura mitológica. Se trata ya de una reflexión sobre el mito moderno desde un mito primitivo –resquicio del pueblo inca, cuyo genocidio es uno de los orígenes de “América”–. Tal condición *mitológica* del protagonista queda explícita a partir de la primera página, cuando es presentado por un relato extranjero, científico.

El Guesa-errante del siglo XIX, huérfano predestinado a viajar por el sendero legendario de Dios hacia la muerte, es aquel que escapó de los “Xèques”, los responsables del sacrificio, redimensionando así el tiempo y el espacio de su viaje por el mundo –y el que muchas veces siente “saudade” del otrora–. El mito muisca, en la epopeya de Sousândrade, se refleja, y lo que aparece en el espejo es el mito cristiano y también el mito del *yo* moderno, imágenes que componen su habla política. “ E assim fez elle o corpo de delicto / Do seu tempo; e ora a máscara rasgando / Da hypocrisia social, e invicto, / O homem odiou, á humanidade amando: / Porque, não haver mais crucificados, / Quando ha mais do que nunca phariseus, / Indica . . . e a vós mesmos os cuidados / Deixo da conclusão dos cantos meus” (230).

Hablando de lo demostrable, Whitman acaba siendo la voz grandiosa del mito. Hablando de los mitos, Sousândrade completa el diseño del rostro moderno, capaz de ironizar y de hacer la crítica de sus propios sueños (y/o pesadillas).

## Bibliografía

---

- » Benjamin, W. (1991). “Krisis des Romans: zu Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*”. En *Gesammelte Schriften*, Vol. 3. Frankfurt, Suhrkamp.
- » Cassirer, E. (2006). *Linguagem e mito*, traducción brasileña de J. Guinsburg y M. Schnaiderman. San Pablo, Perspectiva.
- » De Campos, A., De Campos, H. (1964). *Revisão de Sousândrade*. San Pablo, Invenção.
- » Fichte, J. G. (1986). *Reivindicación de la libertad de pensamiento y otros escritos políticos*, traducción al castellano de F. Oncina Coves. Madrid, Tecnos.
- » Hegel, G. W. F. (1993). *Estética*, traducción al portugués de Á. Ribeiro y O. Vitorino. Lisboa, Guimarães.
- » Martí, J. (1964). *Obras completas: en los Estados Unidos*. La Habana, Editorial Nacional de Cuba.
- » Sousândrade, J. de (2003). *Poesía e prosa reunidas de Sousândrade*, organizada por F. G. Williams y J. Moraes. San Luis, AML.
- » Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Buenos Aires, FCE.
- » Whitman, W. (1960). *Leaves of Grass*. Nueva York, The New American.
- » Whitman, W. (2005). *Leaves of Grass = Folhas de relva*. San Pablo, Iluminuras.
- » Whitman, W. (2004). *Hojas de hierba*, traducción y notas de F. Alexander, introducción y revisión de traducción de R. Costa Picazo. Buenos Aires, Colihue.
- » Whitman, W. (2013 [2007]). *Hojas de hierba*, introducción, traducción y glosario de P. Ingberg. Buenos Aires, Losada.

