

***Ariel* y las raíces del vuelo, entre *El que vendrá* y lo que no viene**

por Hebert Benítez Pezzolano

El autor

Profesor de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas y en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

1.

¿Cuáles son las raíces de *Ariel*? Y más específicamente, ¿dónde arraiga la imagen de su vuelo? Un tipo de respuesta, válida por cierto, nos envía a Shakespeare, a Ernesto

Renán, a diferentes manifestaciones del espiritualismo finisecular, incluso (como veremos más adelante) a unas páginas explícitas de Rubén Darío en las que el poeta nicaragüense despliega un modo y un momento de la conciencia americana. Naturalmente, pueden darse distintos grados de profundidad en la contextualización histórico-cultural de las consideraciones que conducen al despegue de Ariel, pero en suma se trata de la remisión a una serie de fuentes, antecedentes o tramas discursivas más o menos reconocibles con las que el texto de Rodó dialoga y se construye.

Ahora bien, existe otro modo de enfocar la pregunta, hundiendo su objeto en procesos no tan evidentes, especialmente en discursos que no recurren al aspecto continuo de esa historia simbólica (quiero decir a una historia de Ariel, Calibán, Próspero, Miranda) pero cuya gravitación es a mi entender capital a la hora de leer el *Ariel* rodoniano. Me refiero especialmente a la fuerte genealogía que en otros escritos Rodó establece en relación con los escritores e intelectuales románticos argentinos y orientales surgidos a partir de la década de 1830, cuyo debate de ideas va a resultarles no sólo fundamental sino, en gran medida, fundacional para la concepción del proyecto arielista. No vacilaré en

sostener que la lectura que Rodó hace de los hombres de 1837 es una operación teleológica, según la cual, por decirlo apretada y metonímicamente, los ideales y las prácticas de "Juan María Gutiérrez y su época" conducen "naturalmente" al discurso de Próspero. No está de más introducir un dato anecdótico —nada inocente, por cierto— en el hecho de que desde su infancia el entonces pequeño José Enrique venía leyendo e imitando periódicos como *El Iniciador*, *El Plata Científico y Literario* y el *Comercio del Plata*, los cuales marcaron decisivamente su pensamiento, según señala Petit Muñoz, información recogida por Belén Castro en su "Introducción" a *Ariel*.¹

Si quisiéramos anticipar un sentido al respecto, una aproximación a la raíz del vuelo de ese genio del aire que preside e iconiza el discurso de Próspero, podríamos aventurar la idea de que el instante del movimiento ascensional, "el gracioso arranque del vuelo",² constituye el momento más refinado del desprendimiento de la barbarie, vale decir, el salto cualitativo más elevado del espíritu civilizatorio occidental. La representación de Ariel en la escultura es, ante todo, la representación de la energía de vuelo de Ariel. Conviene no olvidar que el dinamismo básico confiere una tensión óptica que termina por desafiar a la condición estatuaria, soporte y límite, entonces, de la significación del vuelo. El discurso de Próspero, ese taumaturgo de la palabra no sofisticada, es el despliegue de un volar que es belleza de por sí al tiempo que, indisociablemente, un imperativo del deber volar. Por lo demás, es interesante recordar una de las correcciones que Rodó hiciera en sus borradores, la cual remite al tercer párrafo de la obra. Allí donde había escrito "Ariel, genio del aire, *representaba*", en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu", tacha el pretérito para entonces dejar "representa", con lo que la vigencia del simbolismo del autor de *La tempestad* se vuelve efectiva, presente, no vencida por Calibán ni por el tiempo, del mismo modo que se advierte la mentalidad de actualización hermenéutica (mediante el borramiento de la distancia histórica) de Rodó frente a una obra literaria.

En cierto modo, la barbarie calibanesca es lo que está del otro lado de la cultura y de los ideales políticos desinteresados, amasados, precisamente, a partir del modelo artístico como fundamento de la acción. Ariel conlleva una pugna de origen romántico que incluso puede rastrearse con facilidad en el Goethe del *Ur-Faust*, en los términos de las dos almas que cohabitan en el pecho de Fausto, la dicotomía básica que con tantas reescrituras se dejará trabajar. No se concibe a Ariel sin esa alteridad, así como Sarmiento no pudo

¹ José Enrique Rodó: *Ariel*. Edición, introducción y notas de Belén Castro Morales. Madrid, Cátedra, 2000, p. 19. Todas las citas de *Ariel* refieren a la presente edición.

² *Ibidem*, p. 139.

concebir la idea de civilización sin resolver la de barbarie. Correlativamente, la concepción del arte como actividad desinteresada y opuesta a la sociedad mercantil también es de procedencia francamente romántica. Decir que dicha concepción es modélica en el pensamiento de Rodó ya es una buena introducción al idealismo arielista.

2.

Ya a esta altura del siglo XX, en su último año y justo cuando se cumplen cien de la publicación de *Ariel*, justo cuando el reino de este símbolo etéreo declara más que nunca su idealismo y las condiciones dominantes de la sociedad de mercado lo conminan al repliegue, es decir, cuando el discurso del maestro Próspero no parece prosperar sino en la medida de sus resonancias arqueológicas y el pragmatismo de la "solidaridad" global es una receta antagónica y antropofágica de todo humanismo, vale la pena tentar una relectura de José Enrique Rodó.

No me refiero aquí, por supuesto, a un tipo de lectura restauradora, cuya función sea la de velar por la vigencia de Rodó según cierta validación mecánica de sus enunciados de origen. Es decir que no estoy pensando, vaya como ejemplo, en cómo el capítulo de *Ariel* sobre la democracia y los Estados Unidos o las operaciones retóricas del maestro Próspero siguen vigentes *en sus términos* y en cómo aún hoy todo ello podría resultar *tal cual* una bandera de la intelectualidad latinoamericana. Mi interés radica, más bien, como indicaba al comienzo, en detenerme sobre algunas señales del discurso de Rodó, algunas constantes que delatan la ilación del pasado con su presente, en el sentido de una conciencia identitaria continental, la cual data, en sus textos, desde por lo menos 1895 y sobre la que Arturo Ardao ha dado cuenta en varios de sus escritos ineludibles sobre el tema.³ Es necesario agregar que dicha postulación de conciencia, crecientemente tematizada, no siempre emerge bajo mo-

³ Arturo Ardao es autor de una serie de trabajos fundamentales sobre la obra de Rodó. Estos se encuentran tanto en el interior de títulos orientados a un contexto mayor, como en aquellas investigaciones específicamente referidas a la producción rondoniana. Entre ellos resultan ineludibles: *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950; "La conciencia filosófica de Rodó", en *Número*, núms. 6-7-8, Montevideo, junio de 1950, pp. 65-92; *La Filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, col. Historia de las ideas en América, Leopoldo Zea (presid.), México, Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme, 1956; *Rodó. Su americanismo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970; "Del Calibán de Renán al Calibán de Rodó", en *Cuadernos de Marcha*, n° 50, Montevideo, junio de 1971, pp. 25-36; "Del libro Ariel al mito Anti-Ariel", en *Actualidades*, 2, Caracas, Centro Rómulo Gallegos, 1977; *La inteligencia Latinoamericana*, Montevideo, Universidad de la República, 1987.

dalidades declarativas, centrales, acabadas, sino que afecta a su vez zonas más oblicuas que hacen al entramado del discurso rodoniano.

Ya se sabe que, dentro del contexto latinoamericano, arielismo y calibanismo han sido leídos en distintas épocas y desde diferentes perspectivas ideológicas. Sólo basta la mención de textos ya clásicos como el de Aníbal Ponce⁴ o los de Roberto Fernández Retamar.⁵ Lo que me interesa constatar aquí es el carácter de un alegorismo que, después de Rodó, alcanzó intensa continuidad, al punto que orientaciones tan disímiles como las que acabo de mencionar han planteado sus diferencias críticas con respecto al idealismo del discurso arielista, es decir que en gran medida se han permitido pensar rearticulando casi necesariamente (es decir, sin querer renunciar a ellas) las bases figurales de *Ariel*. En efecto, Yamandú Acosta sostiene acertadamente que la perspectiva marxista de Aníbal Ponce imprime una "revolución copernicana" a la simbólica de *La tempestad*, según la cual, entre otras cosas, Calibán representa a las masas sufridas y Ariel pasa a ser el genio sin ataduras con la vida concreta, en otros términos, el *humanismo burgués*, que ha de ser resignificado con miras a un *humanismo proletario*.⁶ Más que de resemantización, creo que si se siguiera la posición de Ponce debería hablarse de una perspectiva de antagonismo ideológico en torno a la apropiación de una trama simbólica, comprendida en el contexto continental e internacional de agudización de la lucha de clases. Roberto Fernández Retamar, que legitima en varios aspectos el discurso de Aníbal Ponce, critica en un ensayo de 1971 y luego en otro de 1992⁷ las limitaciones de la dicotomía civilización-barbarie, invirtiendo la mirada de Rodó al reivindicar a Calibán como figuración de los pueblos mestizos latinoamericanos, es decir, a Calibán como actor fundamental de la descolonización emancipatoria.

A la distancia del materialismo dialéctico, hay en Rodó un sentido del tiempo histórico asociable a una gesta emancipadora del espíritu. *El que vendrá*, escrito en 1896, pregunta, aún manteniendo una tonalidad oracular diseñada desde una expectativa fuertemente estética que no oculta al intertexto simbolista, por la inminencia de un futuro, proponiendo así la presentación futura de lo que no se hace presente en el presente pero que otorga al presente un valor.

⁴ Aníbal Ponce: *De Erasmo a Romain Rolland. Humanismo burgués y humanismo proletario* (1935). Buenos Aires, Futuro, 1962.

⁵ Roberto Fernández Retamar: *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971). Buenos Aires, La Pléyade, 1973.

⁶ Yamandú Acosta: "La función utópica en el discurso hispanoamericano sobre lo cultural. Resignificaciones de 'civilización-barbarie' y 'Ariel-Calibán' en la articulación de nuestra identidad", Montevideo, *Revista de la Facultad de Derecho*, UDELAR, Fundación de Cultura Universitaria, n° 12, junio-diciembre, 1997, p. 21.

⁷ Roberto Fernández Retamar: o. cit., y "Casi veinte años después", en: *Nuevo Texto Crítico*, vol. v, núms. 9 y 10, Stanford University, 1992, pp. 9-19.

El que vendrá es un ente dominado por los contornos del deseo y que exhibe la conciencia de una transición espiritual. Semejante transitar, producto de una crisis que conduce al ensimismamiento, al individualismo y a la nostalgia —de indisimulables resonancias románticas— de un ser colectivo magistralmente guiado, es apreciable en el siguiente pasaje que, entre varias cosas, es una estupenda descripción de una conciencia intelectual de fin de siglo:

El movimiento de las ideas tiende cada vez más al individualismo en la producción y aun en la doctrina, a la dispersión de voluntades y de fuerzas, a la variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición. Ya no se profesa el culto de una misma Ley y la ambición de una labor colectiva, sino la fe del temperamento propio y la teoría de la propia genialidad [...] Las voces que concitan se pierden en la indiferencia. Los esfuerzos de clasificación resultan vanos o engañosos. Los imanes de las escuelas han perdido su fuerza de atracción, y son hoy hierro vulgar que se trabaja en el laboratorio de la crítica. Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros, como los dioses, se van...⁸

Poco después, la expresión de aislamiento, de exilio de lo colectivo, evoluciona hacia el sentimiento de separación entre lo decible y lo deseable, entre experiencia interior y código estético, y, lo que es más (una constante en Rodó, más allá de sus marcadas diferencias con el esteticismo), “la inadecuación —como ha escrito Ardao— entre la impersonalidad lógica del lenguaje y la subjetividad psicológica de la emoción, tanto como de la idea”.⁹ No en vano, semejante concepción del lenguaje, resultante de su teoría de la razón vital, lo lleva a escribir en *Motivos de Proteo*: “El lenguaje, instrumento de comunicación social, está do forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre... Todas las torturas que se han ensayado sobre el verbo, todos los refinamientos desesperados del espíritu, no han bastado a aplacar la infinita sed de expansión del alma humana.”¹¹

Aquí se hace patente un Rodó cuya hiperestesia no guarda tanta distancia

⁸ José Enrique Rodó: *El que vendrá*, en: *Obras Completas de José Enrique Rodó*. Barcelona, Cervantes, 1930, pp. 11-12.

⁹ Arturo Ardao: *La Filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme, col. Historia de las Ideas en América Latina, 1956, p. 32.

¹⁰ José Enrique Rodó: *Motivos de Proteo*. Montevideo, Claudio García & Cía., 1945, pp. 350-351.

¹¹ Rodó: *El que vendrá*, o. cit., p. 12.

con el Rubén Darío de *Prosas profanas* y hasta con la Delmira Agustini de poemas como "Lo inefable". Sólo basta pensar en versos del poeta nicaragüense como "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón de pensamiento que busca ser la rosa [...]". O en los del mencionado soneto de la creadora de *Cantos de la mañana*, cuyos cuartetos transcribo:

Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?

Sin embargo, cobran relieve en el Rodó de *El que vendrá* la espera y la esperanza de una palabra nueva, el *logos* magistral del que se tiene "una imagen vaga y misteriosa",¹² al tiempo que "una nostalgia mezclada de remordimientos", nostalgia, en definitiva, del "nunciador de la futura fe, antes de que él [el guía profético] haya aparecido sobre la tierra".¹³ *El que vendrá* es la fuerza continua de una inminencia indefinida en sus términos pero definida en cuanto a la certeza del advenimiento. En dicho ensayo persiste una dimensión oscura y etérea, racional y mística, ética y estética a un tiempo, en un espacio que se resiste a la divisibilidad de estos términos culturales, lo cual explica, entre otras cosas, que la escritura construya una atmósfera de inefabilidad semánticamente más poderosa que los nexos argumentales. La misma no resulta tan alejada del lenguaje oracular de Stéphane Mallarmé, de su poética de la no denominación y de la referencia oblicua, poética que tanto interpelara, por cierto, a los poetas modernistas (piénsese, sin ir más lejos, en Julio Herrera y Reissig). Semejante *logos* presentido resulta una realidad sin otra existencia que su entidad de porvenir. En el final del breve ensayo, "el viento de la tarde recoge de todos los labios el balbucir de un mismo anhelo infinito",¹⁴ para quienes lo que ha de venir "trae un rayo de esperanza". El final de *Ariel* permite proponer una analogía con el mismo, pero para mejor entablar una diferencia elemental y que deviene en salto cualitativo, producto del efecto de las palabras *ya* pronunciadas por el maestro Próspero:

¹² *Ibidem*, p. 14.

¹³ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

Era la última hora de la tarde. Un rayo del moribundo sol atravesaba la estancia, en medio de discreta penumbra, y tocando la frente de bronce de la estatua parecía animar en los altivos ojos de Ariel la chispa inquieta de la vida. Prolongándose luego, el rayo hacía pensar en una larga mirada que el genio, prisionero en el bronce, enviase sobre el grupo en silencio. Al amparo de un recogimiento unánime se verificaba en el espíritu de todos ese fino destilar de la meditación, absorta en cosas graves, que un alma santa ha comparado exquisitamente a la caída lenta y tranquila del rocío sobre el vellón de un cordero.¹⁵

Si bien en ambos pasajes leemos la declinación de la luz, en *El que vendrá* la misma proyecta el rayo de la esperanza amenazado por "las sombras de la Duda",¹⁶ presionadas por aquello que vendrá y que todavía no viene, mientras que en *Ariel* "el rayo" construye la reflexión, incluso en el sentido físico, incluso en el recurso a la comparación preciosista del repertorio modernista y connotaciones cristianas, de un despertar inducido por la palabra que produce la meditación. Son dos vibraciones diferentes y, en suma, dos estados e instancias del desenvolvimiento del espíritu rodoniano.

3.

La figuración de Ariel, el genio alado, no está sólo en lo que podríamos llamar la representación de Ariel, el genio alado a punto de alzar vuelo, sino en la plasmación de una escritura que se envuelve en lo etéreo, se realiza en ello, con sus problemas, por así llamarlos, referenciales, es decir, respondiendo a una dinámica interna según la cual la palabra estética que apunta al ideal no es *ornatus* accidental del *logos*, sino trazos de construcción de futuro sobre la base de una tradición reactualizada hasta la esencialización y, según afirmaciones como las de Ibáñez, hasta los niveles de una ontología. Por otra parte, Arturo Ardao ha observado que "el mensaje de Próspero tiene, del principio al fin, un marcado acento juvenilista y porvenirista", aunque apelando "al mismo tiempo a las inspiraciones del pasado cultural".¹⁷ Sin embargo, en *El que vendrá* Rodó todavía arroja el presente a la prehistoria: lo vuelve preámbulo en tanto que prefiguración de una espiritualidad por desarrollarse, de una cuasi-barbarie, de una conciencia presente que, como en cambio escribiera más adelante en *El camino de Paros*, es "la tonificante energía de nuestra concien-

¹⁵ Rodó: *Ariel*, o. cit., p. 230.

¹⁶ Rodó: *El que vendrá*, o. cit., p. 15.

¹⁷ Arturo Ardao: *Rodó. Su americanismo*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, p. 29.

cia social",¹⁸ en tanto garantía de futuro, ya que América Latina es la que hunde raíces en la tradición y la proyecta, según palabras de Ardao, con "nueva libertad y nuevo espacio".¹⁹

Justamente, en Rodó importa lo que el continente-espíritu es pero en la medida de lo que será. En otros términos, América Latina como promesa, como boceto de una Historia de salvación de Occidente, que resulta en todos los casos del autor de *Motivos de Proteo*, una Historia de la teleología de la latinidad (ver lo de Juan M^a Gutiérrez), al tiempo que constituye un momento decisivo para la redención espiritual. Dicha latinidad, que emerge a fines de siglo como forma fuerte del pensamiento identitario latinoamericano, procura revertir la "nordomanía" de la generación argentina de 1837, cuyas manifestaciones más enfáticas sobre el asunto, localizables tanto en Domingo Faustino Sarmiento como en Juan Bautista Alberdi, son resignificadas por cierta indisimulada anglofilia finisecular. Paradójicamente, será en los románticos del 37 (luego reagrupados, durante el exilio rosista, en la Asociación de Mayo del Montevideo de 1841), que Rodó buscará desde temprano las raíces de una tradición nacional y continental que conduzca a la propuesta del latinismo arielista. Es en el idealismo patriótico-político de la generación romántica argentina y uruguaya, en la evocación de figuras fundamentales como Marcos Sastre, Esteban Echeverría, Florencio Varela, Sarmiento, Alberdi, Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, Miguel Cané y, especialmente, Juan M^a Gutiérrez, que el montevideano percibe las raíces de un proyecto americanista. Si bien en sus comienzos Rodó se concentra en el carácter literario de dicha conciencia y su comportamiento básico es, precisamente, el de un crítico literario, después de *Ariel*, como ha señalado Emir Rodríguez Monegal, dicha actividad será desplazada por las exigencias del magisterio americanista y el crítico literario pasará a un segundo plano, aunque nunca desaparecerá por completo.²⁰

No obstante, es de capital importancia acercarse al concepto de crítica manejado por Rodó. En la muy documentada "Introducción" a la última edición de *Ariel* que ya citáramos, Belén Castro sostiene que la crítica era para Rodó "la actividad moderna por excelencia, y sólo le parecía posible en los núcleos donde la cultura maduraba y se diversificaba como una estructura compleja", actividad que, por otra parte, agrega Castro, el montevideano entabló exigiendo "una crítica adecuada a la modernidad específica de Hispanoamérica, luchando, como también pediría el portavoz del Mundonovismo, el chileno Francisco Contreras, por "crear valores" originales más allá del paisajismo y del pintores-

¹⁸ Cito por Ardao: *ibidem*, p. 252.

¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰ Emir Rodríguez Monegal: "Prólogo" a José Enrique Rodó: *Obras completas*, Madrid, Aguilar (2^a ed.), 1967, p. 116.

quismo románticos".²¹ Poco después, la investigadora española señala que este ejercicio del criterio "constituye una de las líneas más firmes y novedosas de Rodó como intelectual, ya que en paralelo a su exigencia de una literatura de ideas, buscaba crear otro tipo de crítica "ideologizada", estableciendo *valores culturales*".²² Es de particular relevancia el hecho de que Rodó manifestara hacia 1903, en el prólogo a un libro de Francisco García Calderón (el cual más tarde recogió en *El Mirador de Próspero*), que la crítica "es el más vasto y complejo de los géneros literarios [...] [en el que] se confunden el arte del historiador, la observación del psicólogo, la doctrina del sabio, la imaginación del novelista, el subjetivismo del poeta".²³ Semejante concepción del género lo supone como un tipo discursivo de alta flexibilidad, adecuado a los intereses de abarcabilidad de un saber humanístico que se resiste a la hegemonía de la división del trabajo y que, en definitiva, reviste una condición naturalmente interdisciplinaria. Complementariamente, conviene insistir una vez más en que Rodó nunca abandonó la dimensión indisolublemente estética de su discurso de prédica humanista y americanista, por lo que, en buena medida, la mirada del crítico de obras literarias, así como la del escritor habitado por él, atravesaron y dominaron con intensidades diversas las distintas zonas y registros de un discurso visiblemente proteico, potenciado y protegido por las difusas fronteras del ensayo.

Ahora bien, resulta inocultable que a partir del espacio literario el joven crítico de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* comienza a postular los signos de una tradición y de un destino que *ya* exceden a la literatura, es decir, que envuelven su presente histórico en una teleología mayor de la cultura latinoamericana. Una de las pruebas más contundentes de la continuidad de sus planteos es la reelaboración a la que sometió uno de sus primeros ensayos, titulado "El americanismo literario", publicado en 1895 en la mencionada revista, refundido años más tarde con otros materiales y finalmente publicado en 1913 en *El mirador de Próspero* con el título de "Juan María Gutiérrez y su época". Como intentaba decir poco antes, Rodó hizo de los intelectuales de esa generación un pilar fundante de la tradición del humanismo liberal hispanoamericano, incorporando a su vez un sentido nacional y continental del pasado histórico para la orientación de su presente y la construcción del futuro. Indudablemente, Rodó es un idealista completamente moderno, modernidad que no rehúye, ni mucho menos, la incidencia filosófica del positivismo, mediante el trazado una línea sólida y ascendente de una Historia decididamente encaminada a la emancipación finalmente espiritual. Para Rodó, la hue-

²¹ Belén Castro Morales: "Introducción" a *Ariel*, o. cit., p. 31.

²² *Ibidem.*, p. 32.

²³ Rodó: *Obras completas*, o. cit., p. 642.

lla original (y originante) de los hombres de 1840 tiene su nudo de fuerza en la postulación de la autonomía intelectual, cuyo impulso americanista entiende que llega hasta su propio tiempo.

Si bien no me detendré ahora en la figura de Juan M^a Gutiérrez, conviene subrayar que la notoria preferencia que Rodó le dispensa radica, por sobre todas las cosas, en las atribuciones de tolerancia, medida crítica y amplitud de criterio. Pero es en las palabras finales del ensayo que el montevideano deja sentadas más claramente las razones. Gutiérrez es para él "uno de los nombres más puros y respetados entre cuantos se vinculan a la porfiada labor de la organización nacional argentina",²⁴ al tiempo que mediante el desempeño de la función pública cumplió un rol protagónico en el desenvolvimiento cultural. El hecho de que Rodó admirara en Gutiérrez al "estudioso desinteresado, en una generación de combatientes y tribunos", al escritor comprometido (temprano colaborador de *El Iniciador*) "que se mantuvo fiel hasta morir al sueño literario, concebido antes de la juventud, inmune entre los afanes de la edad madura y acariciado todavía con el amor de la vejez",²⁵ delata la identificación principista con un modelo estético sostenido e incorruptible en todos sus tiempos vitales. Hay un breve pasaje de este trabajo que establece un puente especular con *Ariel*, y es aquel en el que Rodó valora la función del periódico *El Iniciador*, el cual "representa para esa juventud como la última jornada del aprendizaje, como el último día del aula". Y en seguida agrega: "Después de él, las ideas literarias y sociales que, nuevas y débiles aún, le habían inspirado, se levantan con rápido vuelo a dirigir la actividad espiritual de la época [...]".²⁶ Parece ostensible que la referencia al "último día del aula" y al "rápido vuelo" de las ideas propone una remisión textual a la última clase de Próspero en *Ariel*. Esto me parece gravitante en la medida en que el diálogo entre distintos textos no sólo crea un espacio de coherencia a través de la reescritura de *Ariel* en *El mirador de Próspero*, sino porque la operación de semejanza proyecta la vigencia del arielismo sobre la generación romántica, en la que a su vez Rodó encuentra su genealogía histórica. En cierto modo, puede decirse que *El Iniciador* es el Próspero de la generación de Juan María Gutiérrez, del mismo modo que el maestro del 900 construye su palabra presente como herencia de los mejores ideales de aquella época. Disolviendo la distancia histórica, Rodó consigue levantar un sólido edificio de homogeneidad espiritual y un sentido progresivo de la evolución.

²⁴ José Enrique Rodó: "Juan María Gutiérrez y su época", en: *Hombres de América*, Montevideo, Claudio García & Cía., 1944, p. 228.

²⁵ *Ibidem*, p. 229.

²⁶ *Ibidem*, p. 150.

4.

La quinta parte de *Ariel*, tan comentada desde distintos ángulos e intereses, se formula en cuanto diferencia de origen y finalidad con respecto a la ideología dominante del utilitarismo estadounidense, al tiempo que dicha crítica se repliega hacia adentro como autocrítica de alerta dirigida a la ya muy avanzada "nordomanía" inoculada en América Latina. Si bien no entraré en los diversos y complejos aspectos del tratamiento del tema por parte de Rodó, quiero sugerir que la ausencia de tradición es una de sus acusaciones radicales a la hora de definir el lado innegociable de la diferencia entre el ser estadounidense y el ser latinoamericano. Para él, los norteamericanos son un pueblo huérfano de tradiciones. El discurso de Rodó hace que esta falta de un pasado orientando al presente convierta a los norteamericanos en una nación de modernidad ciega, sin una filosofía de la historia, que se agota en la inmediatez de la utilidad, pese a que su propio relevo no esconde la relevancia de las que considera sus mejores virtudes. No obstante, este vivir en el presente, alimentando "la porfía de la expansión material en todas sus formas" —expresión que Rodó capitaliza de Spencer²⁷—, deviene en una suerte de barbarie (cuyo desplazamiento hacia el norte civilizatorio implica una ruptura con el discurso de Sarmiento, como en efecto afirma Yamandú Acosta²⁸) que termina siendo desarrollada por el cosmopolitismo disgregador que confunde las posibilidades de una conciencia nacional.

En un artículo de 1898 titulado "El triunfo de Calibán", publicado en mayo de ese año en *El Tiempo* de Buenos Aires y en octubre del mismo en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, Rubén Darío carga las tintas sobre la barbarie yankee, en una recuperación desplazada de la dicotomía sarmientina análoga a la del escritor uruguayo, aunque manejando la retórica enfática de la indignación, de la afirmación de identidad latina en un contexto de fatalización del destino norteamericano.²⁹ Más allá de las limitaciones de su discurso antiimperialista (que incluso, para algunos, y sobre la contextualización del tema hay polémica, son afectadas hasta por la ausencia de la palabra "imperialismo"), no es desdeñable recordar que Rodó retomó la cuestión de los Estados Unidos en sucesivas ocasiones y, como ha puntualizado Roberto Ibáñez, "sin tanta resonancia pero en forma aun más explícita".³⁰ No obstante, el humanismo bur-

²⁷ Rodó: *Ariel*, o. cit., p. 86.

²⁸ Acosta: o. cit., p. 19.

²⁹ Rubén Darío: "El triunfo de Calibán" (notas de Carlos Jáuregui), en: *Revista Iberoamericana* n° 184-185, University of Pittsburgh, julio-diciembre 1998.

³⁰ Roberto Ibáñez: "En el primer centenario de Rodó", en: *Centenario de Rodó*, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, n° 50, junio 1971, p. 20.

gués de Rodó no alcanzó a comprender, como dice Mabel Moraña, “las causas político-económicas del fenómeno imperialista” sino que se detuvo en una resistencia axiológica. Carlos Jáuregui hace extensiva esta limitación a la conciencia de Rubén Darío.³¹

Volviendo sobre el tema de la tradición, entiendo que, según Rodó, la medida de la nación como proyecto espiritual homogéneo remitido a un origen le es ajena a la nación norteamericana porque a su vez —y esto merece subrayarse— “no recibe en herencia ese instinto poético ancestral que brota, como surgente límpida, de la roca británica”.³² La noción de creatividad y, para el caso, de poesía constituida en motor último de la tradición, conforma un factor romántico esencial de toda la trayectoria idealista de Rodó. La relación abierta con el pasado, que consigue su correlato sincrónico en la exhortación a la reciprocidad de influencias en lugar de a la imitación unilateral y servil, postula la condición del diálogo como constitutiva del ser.

El reconocimiento que Rodó otorga a los estadounidenses por mantenerse fieles a su origen es más una advertencia sobre el desdibujamiento de la identidad latinoamericana en el período imperialista posterior al 98 que una virtud propia de la nación del norte, ya que, en todo caso, esa fidelidad no reposaría sobre una tradición formativa. Cuando el autor de *Ariel* se refiere a la carencia de ocio, socavada por el culto del trabajo y de la producción material, está señalando la falta de trascendencia de un tipo de vida humana que no consigue sobrepasar las necesidades inmediatas. Rodó lo hace en el momento en que la amenaza de los valores del utilitarismo mercantilista promete más y más alienación, condenando a “el que vendrá” a la realidad de lo que no viene. Contrariamente, su apuesta es artística en la medida en que la dinámica de todo arte vive de desbordar el contexto pragmático de su producción, suspendiendo y trascendiendo la influencia inmediatamente utilitaria sobre dicho contexto de origen. Insistir en que la perspectiva del humanismo idealista de Rodó surge de una matriz artística quizás no resulte ya a esta altura tan novedoso, pero vale la pena meditar una vez más sobre su conquista, sus limitaciones y las potencialidades de su vigencia, si es que decidimos rearticularlas, tratando de no olvidar que este montevideano escribió, inevitablemente, desde una posición ideológica —que también comporta una estética— de y para su época, tan *sujeto*, en el sentido fuerte, como nosotros.

³¹ Carlos Jáuregui: “Calibán: ícono del 98”, en: *Revista Iberoamericana*, o. cit., p. 447.

³² Rodó: *Ariel*, o. cit., p. 88.