«Así habló Próspero»

Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*

Un espacio arquitextual jerarquizado

Con frecuencia, la obra más conocida de José Enrique Rodó (1871-1917) ha sido calificada como ensayo. Por ende, no debe sorprendernos el hecho de que la voz de Próspero haya sido identificada muchas veces con la del autor de esta obra cumbre del modernismo literario uruguayo. Tales identificaciones que aún dominan el discurso crítico sobre *Ariel* suelen pasar por alto, sin embargo, la compleja estructura arquitextual[1] que caracteriza esta obra.

El primer y el último capítulo de *Ariel* constituyen una especie de marco literario que a pesar de su extensión reducida, en comparación con el resto de la obra, es de suma importancia para una comprensión plena de este libro. Efectivamente, los capítulos I y VIII sitúan el discurso de Próspero en una «amplia sala de estudio»[2] dominada por el bronce de Ariel, sala que —como se va a comprobar en el último capítulo— se ubica en una gran ciudad de América Latina. Al formar un marco para la «acción» (lingüística) que se desarrolla, los dos capítulos proporcionan un *fundamento ficcional* al discurso de Próspero que, en consecuencia, constituye ya el segundo nivel arquitextual de *Ariel*. Dentro de este discurso se pueden localizar otros géneros que, situándose ya en un tercer nivel, serán utilizados por el *Maestro* para convencer, a lo largo de la última tarde, a su público. Sólo en este tercer nivel —o sea, en el discurso de Próspero— será posible detectar y localizar los rasgos ensayísticos que tanta importancia han tenido en la historia de la recepción de *Ariel*.

[1] *Para la definición de la terminología utilizada, véase Genette, Gérard:* Palimpsestes. La littérature au second degré. *Paris: Seuil 1982 y, del mismo autor,* Seuils. *Paris: Seuil 1987, así como mi artículo «Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen». En:* Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes *(Heidelberg) IX, 3-4 (1985), pp. 497-522.*

[2] *Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo. *Prólogo de Carlos Real de Azúa. Edición y Cronología: Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1976, p. 3. Las cifras entre paréntesis que se indican en el texto se refieren a esta edición.*

Analizando sólo este tercer nivel arquitextual, es imposible no darse cuenta de la gran variedad de elementos genéricos utilizados en este texto: además de distintos tipos de ensayo (filosófico, literario, sociológico, etc.), el discurso de Próspero, calcado a su vez de ciertos modelos del discurso académico rioplatense de la época[3], maneja —para dar tan sólo algunos ejemplos— el diálogo filosófico, el cuento (con un fuerte sabor orientalista, más o menos convencional por aquel entonces), la parábola, el himno, el discurso político e incluso ciertos elementos dramáticos, que nos remiten a la primera obra mencionada en el texto rodoniano, es decir, *The Tempest*, de William Shakespeare. Esa variedad genérica, sin embargo, no es heterogeneidad. Los géneros utilizados obedecen a una rigurosa funcionalidad interna en el discurso de Próspero y se insertan en una estructura intratextual y arquitextual fuertemente jerarquizada. El sistema de la retórica clásica, magistralmente desarrollado en el discurso del orador «a quien solían llamar Próspero» (3) posee una fuerza tal que fácilmente hace olvidar tanto las estrategias y la lógica de su construcción como la presencia del marco ficcional de este libro[4]. Ese marco, sin embargo, no es *parergon* según la concepción kantiana, no es *Beiwerk* en un sentido puramente ornamental: desde el segundo capítulo del libro hasta la primera frase del último, inserta el discurso del maestro en una estructuración semiótica *ficcional*. De ahí también la relevancia de la primera frase del último capítulo que, dando fin a la parte oratoria y reintroduciendo implícitamente la figura de un narrador literario, focaliza la dimensión filosófico-literaria de *Ariel:* «Así habló Próspero» (55) —frase que, como veremos, constituye el eje del proyecto rodoniano de la modernidad literaria y filosófica en América Latina.

Los ojos del alma y la visión de América

Poco después de su publicación en 1900, el *Ariel* de José Enrique Rodó se convirtió —y no tan sólo a los ojos de la juventud de América a la que el libro iba dedicado— en el evangelio de un nuevo americanismo, de una nueva visión de América Latina, visión que presenta Próspero, el «viejo y venerado maestro» (3), a sus jóvenes discípulos en la última parte de su discurso:

¿No la veréis vosotros, la América que nosotros soñamos; hospitalaria para las cosas del espíritu, y no tan sólo para las muchedumbres que se amparen a ella; pensadora, sin menoscabo de su aptitud para la acción; serena y firme a pesar de sus entusiasmos generosos; resplandeciente con el encanto de una seriedad temprana y suave, como la que realza la expresión de un rostro infantil cuando en él se revela, a través de la gracia intacta que fulgura, el pensamiento inquieto que despierta?... —Pensad en ella a lo menos, el honor de vuestra historia futura depende de que tengáis constantemente ante los ojos del alma la visión de esa América regenerada, cerniéndose

[3] *Véase Real de Azúa, Carlos: En: Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo, op. cit., *p. X.*

[4] *Un buen ejemplo tanto para la identificación de la voz de Próspero con la de Rodó como para la fuerza retórica desarrollada en el discurso magistral de los capítulos II a VII es el reciente trabajo de Juana Sánchez-Gey Venegas que se inicia así: «AL ACABAR LA LECTURA DE* ARIEL, *viene a la mente que Rodó convence, sin apenas argumentos. Argumentos los hay, pero en* Ariel *convence sobre todo el tono, la perspectiva más que el peso concreto de las convicciones, algunas no acordes ya con estos momentos.» Cf. J.S.-G.: «El modernismo filosófico en América». En:* Cuadernos Americanos *(México) VII, 41 (septiembre-octubre 1993). p. 109.*

de lo alto sobre las realidades del presente, como en la nave gótica el vasto rosetón que arde en la luz sobre lo austero de los muros sombríos— (51).

En este pasaje, la metáfora de la hospitalidad reúne dos procesos históricos fundamentales para la comprensión del último tercio del siglo XIX: la inmigración masiva de europeos, sobre todo en el Cono Sur, y la creciente internacionalización de la cultura y de las literaturas latinoamericanas. Estos dos procesos forman el trasfondo —y la base— de la escritura rodoniana y del proyecto de una modernidad literaria y filosófica propuesta en las «pocas pero sustanciosas páginas» (según la feliz expresión de Clarín[5]) de *Ariel.*

La metáfora tópica de los «ojos del alma», ligada en la *Politeia* (533 d) de Platón al pensamiento dialéctico, traslada la visión de Próspero a un espacio individual interior que ha recibido su modelación en un cuento incluido en el tercer capítulo de *Ariel,* es decir, en la segunda parte del discurso del maestro dirigido a sus discípulos. Ese cuento del *rey hospitalario* diseña una arquitectura compleja pero siempre centralizada, jerarquizada, constituyendo no tan sólo «el símbolo de lo que debe ser nuestra alma» (13) sino más todavía una *mise en abyme,* un *modèle réduit* (Lévi-Strauss) del libro entero[6]. La estructuración misma de ese cuento debe mucho a los místicos españoles y, sobre todo, a las *Moradas del castillo interior,* de Santa Teresa de Jesús. Desde su juventud, Rodó se había familiarizado con la obra de la santa de Ávila: una edición de las *Cartas* de Santa Teresa se cuenta entre los libros que el joven uruguayo poseía[7]. Ahora bien, en las «moradas sestas», además, se había utilizado, de manera específica, la metáfora de los «ojos del alma» para preparar (al lector a) la *unio mystica* con el Esposo anhelado:

Acaece estando el alma descuidada de que se le ha de hacer esta merced, ni haber jamás pensado merecerla, que siente cabe sí a Jesucristo nuestro Señor, aunque no le ve ni con los ojos del cuerpo ni del alma. Ésta llaman visión intelectual, no sé yo por qué[8].

Si la arquitectura del alcázar del *rey hospitalario,* en el cuento que evoca Próspero «de un empolvado rincón de [su] memoria» (13), está calcada de la arquitectura del alma que modelan *Las Moradas del Castillo interior,* de la misma manera la visión de América, tal como la evoca el orador en un contexto fuertemente sacralizado, se superpone a la *unio mystica* situada en el centro de la arquitectura teresiana. La visión de esta América soñada, regenerada, «cerniéndose de lo alto sobre las realidades del presente, como en la nave gótica el vasto rosetón que arde en la luz» (51), ejemplifica el constante movimiento de de- y resacralización que caracteriza no sólo el discurso de Próspero sino también el marco que transforma el «bronce

[5] *Alas Leopoldo (Clarín): «Ariel». En: Barbagelata, Hugo D. (ed.):* Rodó y sus Críticos. *Paris: Imprimerie de Mr Vertongen 1920, p. 42.*

[6] *Para un análisis más detallado de la importancia de este cuento, véase mi artículo «Die gastfreundliche Moderne. Santa Teresa, Rubén Darío und die Dimensionen des Raumes in José Enrique Rodós* Ariel» *(en prensa), así como el posfacio en Rodó, José Enrique:* Ariel. Übersetzt, herausgegeben und erläutert von Ottmar Ette. *Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1994.*

[7] *Véase Pereda, Clemente:* Rodó's Main Sources. *San Juan, Puerto Rico: Imprenta Venezuela 1948, p. 68.*

[8] *Santa Teresa:* Las Moradas. *Edición, introducción y notas de Tomás Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe* [8]*1968, p. 184.*

primoroso» (3) de Ariel —es decir, una obra de arte que representa a una figura literaria— en objeto de profunda devoción. El *Ariel* de Rodó proyecta sus visiones desde un espacio propio de la literatura, desde un espacio sacralizado que transforma al escritor en «maestro venerado» por los discípulos que, por lo demás, no tardarán mucho en poner en práctica esas visiones de su mentor intelectual. El marco constituido por el primer y el último capítulo configura este espacio específicamente literario en el mismo texto de *Ariel.*

Así, la obra rodoniana programa una forma de asimilación, de apropiación concreta del texto por parte de sus lectores que, efectivamente, habrá de caracterizar la historia de la recepción de *Ariel,* a pesar de las grandes diferencias entre las distintas fracciones de sus «discípulos», entre los que había arielistas de izquierda y de derecha.

Por lo demás, la presencia de *Las Moradas* de Santa Teresa subraya el hecho de que el *Ariel* de Rodó posee una estructuración intertextual de doble nivel: no sólo existen relaciones explícitas con textos de otros autores (que hasta hoy en día han monopolizado el interés de los críticos de esta obra) sino también redes intertextuales implícitas, camufladas por la multiplicidad de los autores explícitamente evocados. Entramos así en una compleja construcción en el nivel intertextual que, fuera de las relaciones explícitas, contribuye de forma esencial a estructurar el fundamento hispánico de *Ariel,* ya subrayado por Leopoldo Alas en el ensayo que Rodó, desde la segunda edición de *Ariel,* transformará en prólogo de su obra más conocida. De esta manera, el escritor uruguayo no solamente logra fortalecer, de forma paratextual, la relación con la literatura española, sino que aprovechando el elogio del crítico y novelista español, aumenta también el prestigio de su libro, preparando así un impacto aún mayor tanto en las letras de la Península como en las de América Latina.

La imagen de Ariel

Lejos de ser un panfleto que oponga una visión «arielista» de América Latina a los Estados Unidos, «calibanescos» y materialistas, *Ariel* se basa en un juego multifacético a nivel paratextual, architextual, intratextual e intertextual que subraya la vigencia creciente de un horizonte cultural internacionalizado en el *fin de siècle* hispanoamericano. En el discurso del maestro, la de- y resacralización de elementos culturales está presente desde el principio e impregna sobre todo la *apropiación* de la filosofía griega y del humanismo cristiano por parte del orador. Estas dos tradiciones se superponen en una sola imagen identificadora, la de la estatua de Ariel,

airy spirit y *numen* que desde las primeras frases del libro «dominaba en la sala» (3) donde, por última vez, Próspero ha congregado a sus discípulos. El *ekphrasis* de la estatua por el narrador, presente tanto en la primera como en la última parte del libro, funde, en una sola imagen plástica, no una separación maniqueísta entre espiritualismo y materialismo (como tantas veces se ha dicho) sino un símbolo central que afirma también, como lo vamos a ver, la *modernidad filosófica* del discurso de Próspero inspirado por la estatua. Las palabras del filósofo, en este sentido, no son más que una emanación de un espíritu que sólo el arte logra transformar y fijar en una imagen concreta capaz de trascender lo efímero. Por eso, la oralidad transitoria del discurso de Próspero llegará necesariamente a una aporía fundamental que es la de la palabra humana que sólo vencerá lo transitorio transformándose en obra de arte. Llegado al final de su discurso, Próspero señalará los límites de sus palabras y la solución aportada por la imagen plástica, la estatua de Ariel:

> Aún más que para mi palabra, yo exijo de vosotros un dulce e indeleble recuerdo para mi estatua de Ariel. Yo quiero que la imagen leve y graciosa de este bronce se imprima desde ahora en la más segura intimidad de vuestro espíritu.— [...] Pueda la imagen de este bronce —troquelados vuestros corazones con ella— desempeñar en vuestra vida el mismo inaparente pero decisivo papel. Pueda ella, en las horas sin luz del desaliento, reanimar en vuestra conciencia el entusiasmo por el ideal vacilante, devolver a vuestro corazón el calor de la esperanza perdida (54 s).

En la sólida imagen de la estatua de Ariel confluyen la ética y la estética cuya fusión Próspero, recurriendo a un pasaje proveniente de *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), de Jean Marie Guyau, ya había evocado refiriéndose a «los esculpidos respaldos del coro de una gótica iglesia» (18). Es importante destacar que en *Ariel* la fusión entre lo ético y lo estético se realiza siempre en un contexto sacral. En el bronce de Ariel, más allá de las reminiscencias shakespeareanas, asistimos a la superposición de las formas escultóricas de la mitología griega con las figuras aladas de la cultura cristiana. Mitad Dios y mitad Ángel, el bronce de Ariel encarna el ideal transhistórico que, según Próspero, atraviesa la historia de la creatividad humana. Como en el caso de la *visión* de una América regenerada que los discípulos deben tener constantemente ante los ojos del alma, el ideal se concretiza en una imagen que, como el rosetón de la catedral, permite la unión (mística) de lo ético con lo estético. La palabra del filósofo tiende siempre a su transformación en arte, a su visualización. Evidentemente, sólo el trabajo artístico dará una nueva calidad al discurso filosófico de Próspero. Solamente a través de su fundación en el arte, la filosofía será capaz de perdurar. Las palabras y metáforas del pensador, inspiradas por la estatua, inyectan, al final del libro, una *vida nueva* al

bronce que, en su movimiento ascendente, simboliza no sólo el ideal sino también la idea de una nueva era que se inicia con el siglo que se evoca, de manera enfática, al final del discurso de Próspero. Al mismo tiempo, el texto de Rodó inaugura este nuevo siglo, esta nueva época de la modernidad latinoamericana. Literatura y filosofía se convierten entonces en los dos polos de una sola escritura. Según el escritor uruguayo, constituirán la base de la *escritura moderna.*

Desde esta perspectiva, es posible explicar la fundación ficcional del texto de Rodó. Su originalidad no se encuentra en las ideas expresadas a lo largo del discurso de Próspero, en el que tantas veces, además, se subraya la utilización (y refuncionalización) de textos provenientes de otros autores. Analizando únicamente la procedencia de las ideas o la oposición entre «lo espiritual» y «lo utilitario», no podemos captar la fuerza y el brillo de esta obra. Es más: si se la reduce al estatus de un panfleto político, a la expresión de una oposición entre el reino del utilitarismo, encarnado en la América del Norte, y el reino del espíritu, constituido por América Latina, el *Ariel* de José Enrique Rodó no puede resistir, efectivamente, los efectos demoledores de los últimos cien años y se transformará en una obra muerta, interesante tan sólo para una pobre historia de las ideas.

Pero la obra maestra del pensador uruguayo es una creación artística rica en variaciones de géneros y modelaciones espaciales, en ambivalencias literarias y juegos metafóricos; no es posible reducirla a un maniqueísmo fácil como el que los nacionalismos de diversa índole han construido para aprovechar mejor su sugestividad incuestionable. A pesar de todos los vínculos existentes entre la visión de América *latina* proyectada en esta obra rodoniana y el panlatinismo que Chevalier propagaba en la *Revue des races latines,* en el *Ariel* se supera precisamente este maniqueísmo de la ideología panlatinista, permitiendo una revisión dialéctica de la modernidad contemporánea y una inserción en un modernismo que el autor uruguayo quería liberar de la predominancia dariana y, mucho más todavía, de sus epígonos en las literaturas hispanoamericanas. Es éste el punto de cruce entre la concepción rodoniana del modernismo literario y la modernidad filosófica tal y como la entendía el pensador uruguayo:

> Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas. Y no hay duda de que la obra de Rubén Darío responde, como una de tantas manifestaciones, a ese sentido superior; es en el arte una de las formas personales de nuestro anárquico idealismo contemporáneo; aunque no lo sea —porque no tiene intensidad para ser nada serio— la obra frívola y fugaz de los que le imitan, el vano producir de la mayor parte de la juventud que hoy juega infantilmente en América al juego literario de los colores[9].

[9] *Rodó, José Enrique: «Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra». En* (id.): Obras Completas. *Editadas con introducción por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar 1957, p. 187.*

En el *Ariel*, se formula una respuesta estética a las modernizaciones socioeconómicas dirigidas por los países hegemónicos, desarrollando un proyecto consciente de lo que podríamos llamar (utilizando la expresión de Beatriz Sarlo[10]) una modernidad periférica. Trataremos de analizar ahora las relaciones entre los procesos metafóricos que se acaban de señalar y la aceleración de la internacionalización de la cultura por un lado y, por el otro, el concepto socioeconómico de *modernización*, el concepto «epocal» de *modernidad* y el concepto estético-literario de *modernismo*. Desde esta perspectiva será posible determinar con mayor precisión el lugar en que se sitúa no sólo el discurso de Próspero sino también la forma filosófico-literaria del libro en su totalidad.

Modernismo literario y modernidad filosófica

Si *Ariel*, desde su mismo título, se inscribe en su totalidad en lo que Ángel Rama ha llamado la «interpretación americana del texto universal»[11], la primera frase del último capítulo indica un lugar filosófico y una relación intertextual mucho más específicos y ambivalentes. El «Así habló Próspero», por un lado, se relaciona doblemente con el canon de la literatura universal, estableciendo una relación directa con *The Tempest* de Shakespeare y el *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche. Se refiere no solamente a dos obras *europeas* sino también a dos grandes ejemplos de la literatura (dramática) inglesa y de la filosofía alemana, reclamando para su propio texto un lugar que se sitúa entre los discursos literarios y filosóficos. Pero tanto en el caso de la obra de Shakespeare, como en el de la obra de Nietzsche se subvierte la estructura semiótica del texto aludido. De esta forma, el *Ariel* de Rodó entra en un diálogo fecundo con el libro universal de la cultura, texto cuyos límites vamos a analizar en la última parte de este trabajo.

Por otro lado, la frase inicial del capítulo VIII diseña lo que Próspero —pero también Rodó, en carta a Miguel de Unamuno— llama «nuestra moderna *literatura de ideas*» (31)[12]. En esta expresión se superponen e identifican el modernismo literario del joven Rodó y la modernidad proyectada de su pensamiento filosófico; la expresión indica ya una relación estrecha entre literatura y filosofía, relación a la que la escritura de Ernest Renan —al que Próspero, repetidas veces, llama «maestro»— sirve indiscutiblemente de modelo. Si la relación explícita de *Ariel* con el «drame philosophique» *Caliban* ha atraído siempre a los especialistas de la obra rodoniana, es la lectura rodoniana de los *Dialogues philosophiques* (texto que con la experiencia de la *Commune* de París abre la última fase de la obra del filósofo francés) la que constituye el ejemplo orientador de una escritura

[10] *Véase Sarlo, Beatriz:* Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. *Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1988.*

[11] *Véase Rama, Ángel:* Las máscaras democráticas del modernismo. *Montevideo: Fundación Ángel Rama 1985, cap. 6.*

[12] *En carta del 25 de febrero de 1901 a Miguel de Unamuno, Rodó habla de una* «literatura de ideas»; *véase Rodó, José Enrique:* Obras Completas, op. cit., *p. 1308.*

que se sustrae a las limitaciones de género que separan la filosofía de la literatura.

A primera vista, en el espacio literario *explícito* de *Ariel* dominan claramente las relaciones intertextuales que establece el texto rodoniano con autores y textos franceses. Francia y su literatura parecen representar, casi exclusivamente, la *modernidad* a nivel intelectual, escritural, literario y filosófico —un rasgo que muchas veces ha atraído la condena de *Ariel* por parte de sus críticos[13]. Los autores franceses no solamente representan la modernidad en este fin de siglo, son ellos también los que transmiten la visión de la antigüedad greco-romana que se proyecta en el discurso de Próspero (y en el de Rodó). Los conocimientos de los textos de la antigüedad clásica que poseía el autodidacta Rodó —que parece haber leído a los griegos en traducción latina o española— eran poco sistemáticos. De ahí, tal vez, su fe en la autoridad de los autores franceses. Sea como fuere, la visión moderna de la antigüedad clásica parece haberle preocupado más que una imagen «histórica» de las condiciones del pensamiento en aquella época. Detrás de algunas obras francesas se camuflaban muchas veces, sin embargo, sus propias lecturas de los textos clásicos (o de sus traducciones): así, por ejemplo, se esconde, detrás del lector de los *Dialogues philosophiques*, de Renan, el asiduo lector de los *Diálogos* de Platón que constituyeron, según sus amigos, durante muchos años, el objeto predilecto de sus meditaciones.

Si bien los textos de Renan o de Taine, de Guyau o de Fouillée representan modelos intertextuales que explícitamente subrayan la importancia y la presencia de autores franceses en el proyecto latinoamericano de la modernidad (y del modernismo), no debemos olvidar la presencia tanto de autores ingleses y norteamericanos como de algunos representantes de la literatura y filosofía alemanas: en el *Ariel*, entre otros, se menciona a Schiller y a Goethe, a Hartmann y a Kant. A pesar de la opinión común de una buena parte de la crítica, en el discurso de Próspero, el «texto universal» supera, de lejos, al «texto francés»:

> Dentro de esa contemporánea literatura del norte, en la cual la preocupación por las altas cuestiones sociales es tan viva, surge a menudo la expresión de la misma idea, del mismo sentimiento; Ibsen desarrolla la altiva arenga de su Stockmann alrededor de la afirmación de que «las mayorías compactas son el enemigo más peligroso de la libertad y la verdad»; y el formidable Nietzsche opone al ideal de una humanidad mediatizada la apoteosis de las almas que se yerguen sobre el nivel de la humanidad como una viva marea.— El anhelo vivísimo por una rectificación del espíritu social que asegure a la vida de la *heroicidad* y el pensamiento un ambiente más puro de dignidad y de justicia, vibra hoy por todas partes, y se diría que constituye uno de los fundamentales acordes que este ocaso de siglo propone para las harmonías que ha de componer el siglo venidero (28 s).

[13] *Un ejemplo reciente de esta actitud es el prólogo del escritor mexicano Carlos Fuentes a una nueva edición norteamericana de* Ariel; *véase Fuentes, Carlos: «Prologue». En: Rodó, José Enrique:* Ariel. *Austin: University of Texas Press 1988, pp. 13-28.*

En su discurso, Próspero trata de integrar las «vibraciones» de todas las literaturas de Occidente para detectar de forma más clara los acordes y armonías del nuevo siglo. Su conciencia temporal y epocal no es ya la de un *fin de siècle* sino la de un comienzo, una partida hacia un mundo venidero, movimiento que simboliza la estatua de Ariel. Desde esta perspectiva, las literaturas y filosofías del siglo pasado serán cuestionadas para escuchar ya la música que caracterizará el siglo XX —la música del futuro.

Dentro de este concierto, la voz de Nietzsche tiene una importancia fundamental para el autor de *Ariel*. La réplica *latino*americana del «Así habló Próspero» señala (aunque de forma menos audible) al «formidable Nietzsche» como uno de los modelos más importantes de una escritura que niega y subvierte la distinción entre literatura y filosofía —y que será capaz de guiar la literatura latinoamericana lejos del «juego literario de los colores» de la escuela rubendariana. Sin el autor del *Zarathustra*, la literatura moderna, la literatura de ideas, carecería de un precursor indispensable. A través de la dimensión filosófica de su escritura, el autor uruguayo indica, para el modernismo hispanoamericano, un camino diferente de aquel que proponía entonces, con tanto éxito ya a nivel continental, el gran poeta nicaragüense.

Una moderna literatura de ideas

El anti-igualitarismo de Nietzsche —que tan profundo surco señala en la que podríamos llamar nuestra moderna *literatura de ideas*— ha llevado a su poderosa reivindicación de los derechos que él considera implícitos en las superioridades humanas, un abominable, un reaccionario espíritu; puesto que, negando toda fraternidad, toda piedad, pone en el corazón del *superhombre* a quien endiosa, un menosprecio satánico para los desheredados y los débiles; legitima en los privilegios de la voluntad y de la fuerza el ministerio del verdugo; y con lógica resolución llega, en último término, a afirmar que «la sociedad no existe para sí sino para sus elegidos».— No es, ciertamente, esta concepción monstruosa la que puede oponerse, como lábaro, al falso igualitarismo que aspira a la nivelación de todos por la común vulgaridad. ¡Por fortuna, mientras exista en el mundo la posibilidad de disponer dos trozos de madera en forma de cruz —es decir: siempre—, la humanidad seguirá creyendo que es el amor el fundamento de todo orden estable y que la superioridad jerárquica en el orden no debe ser sino una superior capacidad de amar! (31).

La crítica de Próspero en torno al concepto nietzscheano del *superhombre* ha hecho olvidar, hasta hoy, la multiplicidad de relaciones entre el *Ariel* de Rodó y la obra del filósofo alemán. Por cierto, esta crítica del antiigualitarismo y de sus consecuencias políticas y humanas es fundamental y dura. Y no menos dura es la condena —formulada aquí por Próspero y no por Rodó— de la radicalidad nietzscheana en su *Umwertung aller Werte*[14] (revalorización de todos los valores) y sobre todo de la crítica implacable del

[14] *Esa frecuente fórmula nietzscheana termina, como se sabe, en forma de exclamación, el texto de* Der Antichrist. Versuch einer Kritik des Christentums.

cristianismo que culminará en *Der Antichrist.* No en vano, en su discurso a los jóvenes discípulos, Próspero evoca, simbólicamente, la forma de la cruz en contra de la feroz destrucción de los valores fundamentales de la religión y la cultura cristianas: el catolicismo constituía, además de la comunidad lingüística de las lenguas románicas, el segundo pilar de la ideología panlatinista que, bajo la tutela de Francia, tanto impacto había tenido en el llamado «Nuevo Mundo» durante la segunda mitad del siglo XIX. También para Próspero, el cristianismo debía seguir constituyendo una de las bases imprescindibles para una identidad latinoamericana.

En su *Jenseits von Gut und Böse,* el filósofo alemán había interpretado a su vez, apenas quince años antes de la publicación de *Ariel,* la separación profunda entre distintos bloques «raciales» y «religiosos»:

> Es scheint, dass den lateinischen Rassen ihr Katholicismus viel innerlicher zugehört als uns Nordländern das ganze Christentum überhaupt: und dass folglich der Unglaube in katholischen Ländern etwas ganz Anderes zu bedeuten hat, als in protestantischen - nämlich eine Art Empörung gegen den Geist der Rasse, während er bei uns eher eine Rückkehr zum Geist (oder Ungeist) der Rasse ist[15].

Considerada desde este ángulo, la obra de Rodó parece erguirse entonces como una réplica tajante dirigida contra la obra nietzscheana. El *Ariel* podría interpretarse así como una especie de *Anti-Zarathustra* escrito por un defensor de los fundamentos del panlatinismo. Por cierto, las concepciones de Próspero acerca del cristianismo y del papel histórico de Jesús siguen, en forma general, las pautas trazadas por el *Saint Paul* y la *Vie de Jésus* de Ernest Renan[16] a quien Nietzsche, en su *Der Antichrist,* había atacado de forma vehemente y polémica, descalificando a la *Vida de Jesús* y apostrofando a su autor como «Herr Renan, dieser Hanswurst in psychologicis»[17].

Sería erróneo, sin embargo, interpretar la obra rodoniana como una oposición directa y unívoca a la obra del filósofo alemán. Los contactos de la obra rodoniana con la de Nietzsche son tan numerosos como ambivalentes. Mencionemos tan sólo la común condena de un sistema de educación superior que, como lo explica Nietzsche en su *Götzen-Dämmerung,* llevaría a una mediocridad de conocimientos cada vez más vulgarizados y diluidos; o la común orientación de los dos pensadores hacia los fundamentos culturales de Occidente, hacia los pensadores griegos que, desde *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik,* serán siempre los «guías luminosos» de la escritura nietzscheana.

Y mencionemos, también, la concepción compartida de una escritura que se sitúa en un espacio creado por los dos polos discursivos de la literatura y la filosofía. La oscilación entre estos dos polos, muy característica y particular en los textos de Nietzsche, informa también, aunque de manera di-

[15] *Nietzsche, Friedrich:* Jenseits von Gut und Böse. *En* (id.): Werke. *Kritische Gesamtausgabe. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 6. Abt., 2. Band. Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 67.*

[16] *Si Rodó parece haber leído la totalidad de la obra renaniana, es interesante constatar que sólo estas dos obras formaban parte de su propia biblioteca; véase Pereda, Clemente:* Rodó's Main Sources, op. cit., *p. 69.*

[17] *Nietzsche, Friedrich:* Der Antichrist. *En* (id.): Werke. *6. Abt., 3. Bd.:* Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. *Berlin: Walter de Gruyter 1969, p. 197.*

ferente, la obra rodoniana. Desde esta perspectiva, la *fundación ficcional* de *Ariel* cobra una nueva dimensión. Recurriendo a la propuesta terminológica de Gérard Genette, es imposible identificar esta obra en su totalidad con el término de «dicción» ni con el de «ficción»[18]. Para comprender la escritura de *Ariel* (y, por lo demás, la de José Enrique Rodó en general) sería necesario abrir el binarismo terminológico introduciendo un tercer polo —más allá de ficción y dicción— que quisiera denominar *fricción:* es la subversión de los límites genéricos, de los límites que separan los discursos ficcionales de los discursos diccionales. La escritura rodoniana, en *Ariel,* es el resultado de esta oscilación, de esta *fricción* entre los distintos géneros y tipos discursivos. Quizás el éxito de *Ariel* se basó, en gran parte, en un malentendido que consistía en olvidar o escamotear esa fricción entre filosofía y ficción. Para nuestro análisis, sin embargo, es más importante tener en cuenta que nacía así esa *moderna literatura de ideas* tan anhelada por Rodó —y que el discurso de Próspero, a pesar de su orientación francófila, no podía pasar por alto la obra fundamental de Friedrich Nietzsche que constituía indiscutiblemente uno de los modelos textuales de esa literatura del futuro.

De ahí la ambivalencia de la crítica que, en el discurso de Próspero, se formula contra el «formidable Nietzsche» (28). A pesar de la crítica del concepto de *superhombre,* los trazos de la obra nietzscheana están inscritos en el *Ariel* como lo estaban ya en las obras de juventud del autor uruguayo. Ya el tono mesiánico en *El que vendrá* indicaba una relación esencial con la idea nietzscheana de «los que vendrán» («die Kommenden»), «los *nuevos* filósofos» («die *neuen* Philosophen»)[19], expresada en *Jenseits von Gut und Böse.* En el discurso de Próspero, reiteradamente se alude a esta idea, intensificándose así las relaciones con los discursos de (y en el) *Zarathustra.* No olvidemos que esta figura nietzscheana, también, es una figura alada:

> Zarathustra der Tänzer, Zarathustra der Leichte, der mit den Flügeln winkt, ein Flugbereiter, allen Vögeln zuwinkend, bereit und fertig, ein Selig-Leichtfertiger: — Zarathustra der Wahrsager, Zarathustra der Wahrlacher, kein Ungeduldiger, kein Unbedingter, Einer, der Sprünge und Seitensprünge liebt [...][20].

La relación entre Ariel y Zarathustra, por ende, no se reduce a una simple oposición. Es cierto: la imagen plástica del *airy spirit* parece encarnar todo lo que Nietzsche, desde las primeras líneas de su *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik,* había llamado lo «apolíneo». La imagen de Ariel representa, como lo explica el narrador en el primer capítulo de *Ariel,* el reino de lo racional y lo espiritual:

> Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia —el término

[18] *Véase Genette, Gérard:* Fiction et diction. *Paris: Seuil 1991.*

[19] *Nietzsche, Friedrich:* Werke. *Kritische Gesamtausgabe. Ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 6. Abteilung, 2. Bd.:* Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886-1887). *Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 59.*

[20] *Nietzsche, Friedrich:* Also sprach Zarathustra. *En* (id.): Werke. *6. Abt., 1. Bd.:* Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883-1885). *Berlin: Walter de Gruyter 1968, p. 362.*

ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida (3).

Por supuesto, la oposición entre Ariel y Calibán que se evoca en este pasaje no puede identificarse con la oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco introducida por Nietzsche. Sin embargo, el resultado directo del discurso de Próspero inspirado por Ariel es la experiencia del éxtasis por parte de los jóvenes discípulos, un éxtasis que encontrará su eco en las vibraciones de las estrellas, en la última parte de la obra. El elemento embriagador, dionisíaco no está ausente de la imagen al parecer tan apolínea de Ariel aunque la risa eruptiva de Zarathustra se haya convertido, en el bronce del «genio aéreo» (3) de origen shakespeareano, en una «serena sonrisa» que, eróticamente, hace entreabrirse los labios de Ariel. A la unión entre la antigüedad pagana y el imaginario cristiano, lograda por el bronce, parece sumarse, aunque sólo de forma muy sutil, el elemento dionisíaco en el sentido del *Zarathustra* de Nietzsche.

En *Ariel*, por el contrario, lo dionisíaco está ligado al elemento cristiano. La imagen apolínea de Ariel se trueca en visión profética de Próspero que tanto debe a las visiones de Santa Teresa. No puede sorprender, pues, que la reacción de los jóvenes discípulos, a pesar de la presencia de la música —elemento dionisíaco por excelencia— tenga más del éxtasis teresiano que del desenfreno dionisíaco. La tercera voz, en ese concierto, es la de Renan: es en un largo párrafo de su discurso que Próspero dedica al «más amable entre los maestros del espíritu moderno» (23) que se utiliza una expresión sumamente importante para la poética de *Ariel* y de la obra rodoniana en general:

Aun en el rigor del análisis, sabe poner la unción del sacerdote. Aun cuando enseña a dudar, su suavidad exquisita tiende una onda balsámica sobre la duda. Sus pensamientos suelen dilatarse, dentro de nuestra alma, con ecos tan inefables y tan vagos que hacen pensar en una religiosa música de ideas (23).

Esta música constituye, sin duda alguna, un concepto paralelo al de la «moderna literatura de ideas» (y una *política de ideas*). Dentro de un contexto sacralizado, la música de ideas, sin embargo, es un *efecto* acústico provocado y producido en los oyentes por el discurso, por la palabra (escrita). Hace algo más de medio siglo, el filósofo español José Gaos captó esta dimensión en su análisis de los *Motivos de Proteo* de Rodó, hablando de un «monumento en movimiento, más que arquitectónico musical»[21]. La dimensión musical (y dionisíaca en su recepción) es un elemento constitutivo y una metáfora central de la escritura rodoniana que utiliza, de forma casi inaudible, un vocabulario musical, hablándonos en «movimientos», «acordes», «harmonías» y «motivos». Es así como la aporía de la palabra se

[21] *Gaos, José, en un artículo publicado en* Cuadernos Americanos *(México)6 (1942), citado según Real de Azúa, Carlos: Prólogo a «Motivos de Proteo». En: Rodó, José Enrique:* Ariel. Motivos de Proteo, op. cit., *p. XCIII.*

transforma en música del futuro, reconciliándose simultáneamente con su dimensión acústica.

En la relación multifacética de *Ariel* con Nietzsche se centran, como en un foco textual, la visión de una escritura *moderna* latinoamericana, la visión de una América Latina «regenerada», la reinterpretación y refuncionalización de los escritos de la santa española y la consiguiente sacralización del espacio discursivo de una nueva literatura, la dialéctica entre el «Calibán» del Norte y el «Ariel» del Sur que subvierte y transforma el modelo intertextual de Renan que se menciona explícitamente, adaptando la música que emana de su escritura. El análisis de la intertextualidad nietzscheana en *Ariel* no se propone hacer olvidar o minimizar la relación vital que une este texto con las obras de Guyau, de Fouillée o de Renan. Pero el diálogo lúdico con Nietzsche, que en gran medida ha pasado desapercibido hasta hoy, abre una nueva vía a la comprensión de este texto fundamental del modernismo hispanoamericano. Mucho más que un panfleto del panlatinismo o un *Anti-Zarathustra* latinoamericano, el *Ariel* de Rodó formula el aún inacabado proyecto de una modernidad literario-filosófica en Latinoamérica que parte de una revisión crítica y creativa del «texto universal». Como lo demuestra la réplica tan rica en resonancias intertextuales, el «Así habló Próspero» de *Ariel* proyecta y propone, con firme voz, una modernidad propia desde la periferia latinoamericana.

Un espacio cultural homogéneo

Esta «interpretación americana del texto universal» es, como lo acabamos de ver, una transformación creativa de modelos literarios y filosóficos procedentes de las tradiciones literarias de Occidente. En el *Ariel* de Rodó, sin embargo, no se establecen relaciones dialógicas ni con las culturas indígenas ni con la cultura popular de los inmigrantes, ni con las culturas de la población negra ni con la multiplicidad de formas culturales híbridas que se han formado a lo largo de la historia colonial del continente. La alteridad cultural que sí se representa en *Ariel* es la del oriente, es decir, lo que, *en y para las literaturas europeas*, representaba lo otro.

Pero el discurso de Próspero pretende llegar a la totalidad de los países latinoamericanos, dirigiéndose en su dedicatoria «a la juventud de América». En el discurso del «maestro», este territorio geográfico y político no aparece solamente como una unidad (futura) sino como un espacio cultural homogéneo. Domina en este espacio la herencia literaria, filosófica y cultural de Occidente tal como la estatua de Ariel domina la «amplia sala de estudio» (3). Esta visión de la modernidad en América Latina es la de una

modernidad que marginaliza y excluye todo tipo de heterogeneidad, todo tipo de alteridad que pueda poner en peligro la realización de su proyecto que, en última instancia, es un proyecto totalitario a nivel cultural.

Los actuales debates latinoamericanos en torno a la posmodernidad han puesto en tela de juicio tales conceptos homogeneizadores que, hasta hoy, prevalecen no solamente a nivel político y económico sino también a nivel cultural en América Latina. La modernización socioeconómica ha seguido las pautas de una sola concepción de la modernidad, sin tener en cuenta la multiplicidad de formaciones culturales, étnicas y políticas que con anterioridad se habían creado o seguían creándose en el subcontinente. En el *Ariel* de José Enrique Rodó, la modernización aparece como un proceso que debe prolongar este camino del «progreso», apropiándose —de forma creativa y desde América Latina— de los medios intelectuales que permitan alcanzar y realizar la visión de Próspero.

El discurso de la heterogeneidad cultural —si es que puede hablarse ya de tal discurso[22]— ilumina los límites de un proyecto cultural que, no sólo en el *Ariel*, define la modernidad del continente siempre en términos de homogeneización a todos los niveles. Si la visión de un espacio homogéneo de la cultura latinoamericana ilumina las diferencias y las similitudes entre José Enrique Rodó y José Martí (quien, durante sus viajes, como desde su mirador neoyorquino, sí mantenía un diálogo con las culturas indígenas o negras y con las nuevas formas de una cultura de masas), al mismo tiempo proporciona el fundamento para una creación literario-filosófica original y representativa de un modernismo hispanoamericano que, por primera vez, se inserta plenamente en la internacionalización de los horizontes culturales.

Volvamos una última vez a la visión de Próspero, ampliamente citada en la segunda parte del presente trabajo. La metáfora de la hospitalidad implica que el proyecto de *Ariel* crea un espacio propio a partir del cual se inserta *lo moderno* sin desplazarse hacia los centros hegemónicos de Europa. Así, la modernidad se apropia *desde y para* el subcontinente; la visión del futuro, sin embargo, no es la de América Latina sino la de *una* América *latina*.

Ottmar Ette

[22] *Para darse cuenta de la importancia de este discurso en las actuales discusiones en Latinoamérica, véase la excelente bibliografía de Scharlau, Birgit / Münzel, Mark / Garscha, Karsten (eds.):* «Kulturelle Heterogenität» in Lateinamerika. Bibliographie mit Kommentaren. *Tübingen: Gunter Narr 1991.*