

«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 arquitextual¹ 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 época³, 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 libro⁴. 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.

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 acordés ya con estos momentos.» Cf. J.S.-G.: «El modernismo filosófico en América». *En: Cuadernos Americanos (México) VII, 41 (septiembre-octubre 1993)*, p. 109.

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

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 Clarín⁵) 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 entero⁶. 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 poseía⁷. Ahora bien, en las «moradas sextas», 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 qué⁸.

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 Rodó's 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 1968, p. 184.