

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<sup>15</sup>.

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<sup>16</sup> 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 psychologismus»<sup>17</sup>.

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-

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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»<sup>18</sup>. 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 dictionales. 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») <sup>19</sup>, 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 [...] <sup>20</sup>.

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

<sup>18</sup> Véase Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris: Seuil 1991.

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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 dionisiaco 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, dionisiaco 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 shakespeariano, 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 dionisiaco en el sentido del *Zarathustra* de Nietzsche.

En *Ariel*, por el contrario, lo dionisiaco 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 dionisiaco por excelencia— tenga más del éxtasis teresiano que del desenfreno dionisiaco. 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»<sup>21</sup>. La dimensión musical (y dionisiaca 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

<sup>21</sup> 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<sup>22</sup>— 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*.

<sup>22</sup> 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.

**Ottmar Ette**