

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 shakespearianas, 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 demolidores 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 colores⁹.

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.