

## Una lectura del *Ariel*

Por Liliana Irene WEINBERG

Universidad Nacional Autónoma de México

CONCEBIDO SEGÚN EL MODELO DE UN “DISCURSO CÍVICO”, forma oratoria dirigida particularmente a los jóvenes y caracterizable como una prédica de carácter laico contra los peligros de la medianía espiritual o el triunfo del número sobre la calidad y en favor de la recuperación y cultivo de los valores de la inteligencia, el *Ariel* es también un testimonio de la preocupación de un intelectual de principios del siglo xx por el acelerado cambio de una sociedad que asiste a la emergencia de nuevos grupos —particularmente aquellas “multitudes cosmopolitas” que llegan con las oleadas inmigratorias— y la generación de nuevos fenómenos que ponen en crisis los cauces tradicionales de la vida democrática y de un sistema político encabezado por un sector de base criolla.

Preocupado por la expansión del pragmatismo y el utilitarismo, el naciente culto a la mercancía y por defender la necesidad de formación de una élite que a su vez multiplicara a través de la educación los valores del espíritu, el *Ariel* fue recibido en distintos puntos de Hispanoamérica como una proclama o una exhortación a la unidad de América por el espíritu.<sup>1</sup> Leído en su momento como discurso, programao arenga cívica,<sup>2</sup> y asociado hoy por muchos lectores con el ensayo,<sup>3</sup> el *Ariel* sigue constituyendo un punto de referencia obligado para quienes deseen entender ese temprano movimiento que inspiró a muchos sectores pensantes de la región, tendió un puente fundamental con representantes de la inteligencia europea y particularmente española y tuvo hondas repercusiones en la intelectualidad de principios del siglo xx.<sup>4</sup> Así, en un recordado texto de Leopoldo Alas “Clarín” leemos:

<sup>1</sup> Véase el excelente prólogo de Carlos Real de Azúa a José Enrique Rodó, *Ariel* [y] *Motivos de Proteo*, edición y cronología de Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, pp. ix-xxxi. En adelante se cita conforme a esta edición.

<sup>2</sup> Más aún: el costarricense Pedro Emilio Coll dice hacia 1927 que “los libros de Rodó han sido recibidos por la juventud de todo el continente como evangelios y han servido como orientación de toda una generación”, cit. por Ana Cecilia Barrantes de Bermejo, *América/España en el “Repertorio Americano”*, San José de Costa Rica, Ministerio de Cultura, Educación y Deportes, 1996, p. 71.

<sup>3</sup> Esta observación del propio Real de Azúa se ve confirmada por el estudio que dedica al *Ariel* el crítico David William Foster, “Procesos de literaturización en el *Ariel* de Rodó”, en *Para una lectura semiótica del ensayo: textos representativos*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1983, pp. 37-42.

<sup>4</sup> Para una muy reciente reflexión en torno de la recepción de la obra de Rodó en América Latina, y muy particularmente en México, véase el prólogo de Fernando Curiel a José Enrique Rodó, *Ariel*, México, Factoría, 2000.

En la oposición entre Ariel y Calibán está el símbolo del estudio filosófico poético de Rodó. Se dirige a la juventud americana, de la América que llamamos latina, y la excita a dejar los caminos de Calibán, el utilitarismo, la sensualidad sin ideal, y seguir los de Ariel, el genio del aire, de la espiritualidad que ama la inteligencia por ella misma, la belleza, la gracia y los puros misterios de lo infinito.<sup>5</sup>

Si muchos lo consideran hoy un texto superado, el *Ariel* sigue suscitando renovadas lecturas;<sup>6</sup> por otra parte, muchos de los temas que en él se tratan no se han agotado y revisten nuevo interés. Leído en su momento como una defensa de los valores del espíritu contra el materialismo rampante — Ariel perseguido por Calibán — y como un programa de integración de América latina por el espíritu en contraposición a la América sajona, poco a poco la crítica ha integrado nuevos elementos de juicio en tomo del *Ariel*, como su postura antipositivista (Alain Guy),<sup>7</sup> su reacción ante la emergencia de nuevos sectores sociales no tradicionales (Mabel Moraña, Belén Castro Morales)<sup>8</sup> o su carácter representativo del surgimiento de la figura del intelectual latinoamericano (Ottmar Ette),<sup>9</sup> entre muchos otros. Al mismo tiempo, su reinterpretación simbólica de la triada Ariel-Próspero-Calibán ha dado lugar también a muchas reflexiones, como la que le dedica en varios estudios Arturo Ardao.<sup>10</sup> Por fin, uno de los grandes temas de debate

<sup>5</sup> Este texto, publicado originalmente en "Los lunes" de *El Imparcial* de Madrid (23-IV-1900), se reproduce como prólogo de Leopoldo Alas al *Ariel*, México, Espasa-Calpe, 1971, pp. 15-16, y también es citado por Pedro Henríquez Ureña en su ensayo "Ariel" (1904), en *Ensayos críticos* (1905), reprod. en *Obra crítica*, ed., bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, prólogo de Jorge Luis Borges, México, FCE, 1960, pp. 23-28.

<sup>6</sup> Prueba de ello es la aparición, en su centenario, de múltiples textos valorativos, entre los que cito, a modo de ejemplo, tres obras de diverso carácter: la nueva edición del *Ariel* con carta-prólogo de Fernando Curriel, arriba citado, que incorpora a modo de epílogo el también texto fundamental de Pedro Henríquez Ureña; Ottmar Ette y Titus Heydenreich, eds., *José Enrique Rodó y su tiempo, cien años del Ariel*, Actas del XII Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamericana del Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad de Erlangen-Nürnberg, Vervuert, Iberoamericana, 2000 o la sección especial de homenaje preparada por la revista uruguaya *El estante*, año 6, num. 57, 18 de julio a 7 de setiembre del 2000.

<sup>7</sup> Véase Alain Guy, *Panorama de la philosophie ibéro-américaine, du XVIII siècle à nos jours*, Ginebra, Payot, 1989, pp. 81-84.

<sup>8</sup> Los textos de ambas autoras fueron publicados en Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*.

<sup>9</sup> Ottmar Ette, "Una gimnástica del alma: José Enrique Rodó, Proteo de Aotivos", *ibid.*, pp. 173-202.

<sup>10</sup> Véase por ejemplo Arturo Ardao, *Rodó*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, y "Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó", en *Estudios latinoamericanos de historia de las ideas*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

en nuestros días es, precisamente, la actualidad y vigencia del *Ariel*, como lo plantea Fernando Ainsa a través de esta pregunta central: “¿Qué nos aporta hoy la lectura de *Ariel* a los cien años de su publicación?”, para recuperarlo, a modo de respuesta, como un gran precursor de nuestro autorreconocimiento, y formular a su vez esta nueva pregunta: “¿Tenemos en América Latina una propuesta para fundar los cimientos de un edificio cuyo diseño y contenido de esperanza-optimismo para el nuevo milenio pueda compararse con el que nos propuso Rodó para el siglo xx?”<sup>11</sup>

El caso del *Ariel* es uno de los más extraordinarios ejemplos de cómo la recepción de un texto puede transformar su lectura; por una parte, como se dijo, se trata de un discurso que es leído hoy como ensayo; por la otra, un programa de defensa del espíritu para la conformación de una élite intelectual alcanza inédita difusión como “discurso emancipatorio”. En efecto, como escribe Mabel Moraña:

Quando a los 29 años Rodó instala en el pórtico del nuevo siglo la imagen monumental de *Ariel*, proyectando su voz hacia la juventud americana en una exhortación a la acción espiritual y a la unificación estética, axiológica de una América sumida en un rápido proceso de transformaciones económicas y culturales, trata no solamente de responder, con un gesto no exento de irritante grandilocuencia, a coyunturas concretas de la escena internacional. Intenta, asimismo, articular con la retórica, que parecía apropiada al espíritu de su generación, un programa que ha podido leerse como discurso emancipatorio aunque —es obvio— fuertemente epocal y por tanto perecible, en gran medida, fuera de sus fronteras temporales.<sup>12</sup>

En la trama del *Ariel* confluyen varios hilos de discusión: la necesidad de conformar una aristocracia del espíritu que supere el horizonte de preocupaciones de las masas; la educación del ser humano a partir del modelo estético que aportan las bellas artes (toda forma superior está presa en una materialidad a vencer); la necesidad de revertir la tendencia al materialismo, a lo “totalitario y vulgar”, a los intereses mediocres y a la “semicultura” que anida en la democracia del número a través de una educación ética y estética del hombre: “Racionalmente concebida, la democracia admite siempre un imprescriptible elemento aristocrático, que consiste en establecer la superioridad de los mejores, asegurándola sobre el consentimiento libre de los asociados” (p. 31).

<sup>11</sup> Fernando Ainsa, “*Ariel*, una lectura para el año 2000”, en Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*, pp. 41-55, y en este número de *Cuadernos Americanos*

<sup>12</sup> Mabel Moraña, “Modernidad arielista y postmodernidad calibanesca”, en Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*, p. 105

Ariel está a la vez sujeto a la materia del mármol que la escultura tiende a superar como preso del acecho de Calibán. Superar estas dos determinaciones no es sólo abandonar lo bajo por lo alto, sino buscar su propia superación a través de la forma, como lo hacen la pintura, la escultura o la poesía. Rodó encuentra así una propuesta para fundamentar el quehacer propio del intelectual, en el momento mismo de génesis de esa nueva figura en el panorama cultural y político, que debe distinguirse tanto del artista propiamente dicho como del político profesional: aristócrata del espíritu, representante de un largo proceso de “selección espiritual”, el intelectual ingresará en el espacio público y lo reinterpretará bajo el modelo de un espacio preservado, un laboratorio donde lo social se piensa a través de la estilización, la literaturización, la elusión de los conflictos sociales: un lugar que, como el libro, convierte el marco contextual en realidad textual: he allí el espacio donde transcurre la prédica laica de Próspero, un espacio de la palabra puesto en nueva clave literaria.

El modelo estetizado y estetizante del *Ariel* reduce —reforzado por el empleo de ejemplos, metáforas, símbolos y parábolas que remiten a un espacio literario— complejos e inéditos fenómenos sociales y políticos que traducen una relación hegemónica entre minoría criolla y nuevos sectores sociales a la pugna entre materialidad y espiritualidad, número y calidad, y convierte la relación hegemónica entre la América sajona y la América latina en una diferencia de *estilos* culturales: el mirador de Próspero es el mirador del libro erudito, y el libro es el lugar del intelectual, laboratorio donde realidad y materialidad quedan en suspenso para que se los pueda intuir y pensar.

### *Un modelo e tético del comportamiento social*

UNO de los puntos centrales del *Ariel* es la relación entre la aristocracia del espíritu y la multitud. He aquí una más de las que Pierre Bourdieu denomina paradojas de la *doxa*: una vez que el arte se ha convertido en tesoro de pocos, se debe revertir, en su especificidad, como forma de educación de los muchos, sin que pierda su carácter aristocrático en cuanto quehacer puro, desinteresado, apartado de toda praxis y de la vida pública. Y esta contradicción se acentúa en la generación que está tratando de definir los términos de la relación entre el intelectual y la cosa pública, precisamente a través de la negación de la vida pública y el quehacer político que se presenta antes como práctica, como interés, como utilidad, que como teoría, como desinterés y como caridad:

A la manera de una bestia feroz en cuya posteridad domesticada hubiérase cambiado la acometividad en mansedumbre artera e innoble, el igualitarismo, en la forma mansa de la *tendencia a lo utilitario y lo vulgar*, puede ser un objeto real de acusación contra la democracia del siglo XIX (p. 27).

He aquí, como en muchos otros pasajes del *Ariel*, esbozado un programa de acción para ese sector intelectual que está consolidando un perfil relativamente autónomo respecto de otros representantes y esferas de la vida pública: como lo observó agudamente hace ya varios años José Guilherme Merquior, el intelectual no es estrictamente un político ni tampoco un artista: hará uso de su refinamiento espiritual para incidir en la sociedad.<sup>13</sup> En el caso de Rodó, se trata de abogar por “la educación de la democracia y su reforma”, para que “progresivamente se encarnen en los sentimientos del pueblo y sus costumbres, la idea de las subordinaciones necesarias, la noción de las superioridades verdaderas, el culto consciente y espontáneo de todo lo que multiplica, a los ojos de la razón, la cifra del valor humano”.

Uno de los problemas fundamentales que aborda Rodó no ha quedado todavía superado, y, más aún, sigue siendo centro de discusiones contemporáneas: ¿qué tipo de relación habrá de establecerse entre la élite y la población en general en una sociedad democrática? En una entrevista concedida por Agnes Heller al periódico mexicano *La Jornada*, la intelectual de origen húngaro dice: “Cultura es arte y no civilización, aunque en la modernidad no siempre se haya entendido así [...] el gusto no es democrático, sino aristocrático”; el “buen gusto” debe reflejar “el *ethos* crítico de la élite cultural”, ya que “la democracia necesita ‘desesperadamente’ de esta élite, pues una sociedad que reconoce la importancia del cultivo ocioso, desinteresado y sólo aparentemente inútil de la crítica, será una sociedad dinámica, plural, culta”.<sup>14</sup> Esta redefinición, desde una perspectiva estética, de la noción de cultura y del papel de los intelectuales como una élite dedicada al cultivo ocioso del gusto y la creación, que a su vez realmente espiritualmente a la sociedad y revierta los efectos uniformizadores de la democracia, mucho nos recuerda uno de los principios fundamentales del arielismo.

Por otra parte, la relación traumática entre el intelectual, el mundo del mercado y la sociedad de masas, que era un fenómeno incipiente a principios del siglo pasado —aunque Rodó lo refleja ya en su texto modernista— se ha acentuado y generalizado en los umbrales de un

<sup>13</sup> José Guilherme Merquior, “Situación del escritor”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*, México, UNESCO, siglo XXI, 1972, pp. 372-388

<sup>14</sup> *La Jornada* (México), 6 de julio del 2000, p. 5-A

nuevo milenio. Dice Heller que "la élite cultural no puede impedir, sin embargo, la existencia de mercancía con fines de entretenimiento —producto de la élite 'creadora de imágenes'— porque su función no es normativa sino crítica".<sup>15</sup> El intelectual sigue siendo entonces un especialista en el pensamiento crítico, y éste no puede desprenderse de una cierta posición elitista, apartada, que resguarda esta esfera del quehacer cultural.

El *Ariel* plantea así una paradoja que continúa siendo, según muchos, insoluble: la "función social" del arte, su posibilidad de alcanzar a mayores sectores de la población y su mayor aporte a la democracia, pasaría necesariamente por su apartamiento, por el resguardo de su especificidad y su autonomía relativa, por su carácter primeramente "elitista". ¡bien el modelo que tiene en mente Rodó es el de las bellas artes, cuyo lugar simbólico de consagración es el museo, en un momento en el cual, como lo demuestra Pierre Bourdieu,<sup>16</sup> la propia noción de "arte puro" está reorganizando el campo artístico y el literario (que confluyen precisamente en este punto, el que a su vez remite a las nociones emparentadas de "forma" pura y desinterés), y sin olvidar que el siglo xx ha sido testigo de cambios fundamentales en nuestra noción de arte y su relación con la vida cotidiana, de todos modos esta cuestión no ha quedado de ningún modo zanjada en la discusión contemporánea. Así, por ejemplo, Tomás Segovia plantea en su ensayo "El poeta y el público" que el sentido del ensanchamiento progresivo de la sociedad no puede ser convertirnos a todos en plebeyos, sino "ennobleceremos" a todos. El público ideal del poeta no puede ser pues un público simplemente ensanchado al que se "hace llegar" la poesía, sino un público, escaso o numeroso, constituido en el seno de un "vulgo" que, en una *sociedad* ensanchada, puede siempre en principio ingresar en el ámbito de la poesía e iniciarse en ella.

Abrir al pueblo el palacio de Versalles o el museo del Louvre no es convertirlos en un campo raso o en un estadio. De ese modo el pueblo no habría ganado esos lugares; nadie los habría ganado: todos los habríamos perdido. Se puede pensar que vale la pena perderlos si ello es necesario para alcanzar algún fin más valioso. Pero no se puede pensar que perderlos es ganarlos [...]. El museo del Louvre no es para todos, ni siquiera para toda la burguesía a quien la Revolución Francesa lo destinaba quizá. Es para quien lo ame. Ésa es justamente la ganancia: abrirlo a todo aquel que lo ame, y no hacerlo indigno de ser amado tanto por los que antes lo amaron como por los que luego podrían amarlo.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: géneros y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 (1ª ed. en francés, 1992)

<sup>17</sup> Tomás Segovia, *Ensayos I (actitudes/contracorrientes)*, México, UAM, 1988, pp. 342-343

Y agrega: "Incluso los elementos formales, la 'maestría' y hasta la técnica deberían recobrar sentido para el artista que quiere de veras hablar para alguien".<sup>18</sup>

Por supuesto que la afinidad entre algunas de las preocupaciones en torno a este núcleo central de reflexión no debe hacernos olvidar la existencia de grandes diferencias, entre otras cosas, porque los pensadores de nuestra época son conscientes de otra enorme serie de fenómenos, tales como, por empezar, la crisis de la idea de "bellas artes" y "bellas letras". Segovia en particular se refiere en varias ocasiones a la relación entre el arte y la institución en un tiempo en el cual esta última ha sido capaz de hacer propias e integrar incluso las banderas de ruptura que en otros tiempos eran las del arte. Rodó, en cambio, se encuentra en el momento de origen mismo del problema: cómo hacer ingresar el arte —fenómeno definido por lo individual, privado, apartado— en la institución, en una etapa en que los países de la América Latina estaban en plena etapa de consolidación de los modernos aparatos del Estado.

Si a Rodó le preocupaba la defensa del "desinterés" o la "inutilidad" de toda actividad reflexiva y artística, necesarios para la formación estética y ética del ser humano —temas que tendrán a su vez eco en toda una corriente de la estética latinoamericana, a través de las ideas de pensadores como Caso o Vasconcelos—, así como la necesidad de repensar, a partir de ellas, las nuevas condiciones de la vida democrática, a Segovia le preocupa la "antiutilidad" de las reflexiones en torno al fenómeno artístico, y la necesidad de repensar las instituciones "democráticas" y la "democracia efectivamente vivida".<sup>19</sup>

He dado este largo rodeo a través de las opiniones de Heller y Segovia para mostrar una de las claves del siempre renovado interés del *Ariel*.

### *Una estética de la conducta*

El *Ariel* plantea una serie de dicotomías que reducen y estilizan una realidad pluridimensional. De allí que su defensa de una aristocracia de los mejores en una democracia en la que predomina el número y su exhortación en favor de "la ley moral como una estética de la conducta" (p. 18) que conduzca al perfeccionamiento de la vida del espíritu y

<sup>18</sup> *Ibid*

<sup>19</sup> Tomás Segovia, "Honrada advertencia", en *Resistencia ensayos y notas 1997-2000*, México, UNAM-Ediciones sin nombre, 2000, pp. 7-11

su defensa del ideal arielista para América, basado en el modelo griego y cristiano, se traduzcan en una serie de polos antitéticos que se presentan en el *Ariel*: el orbe del espíritu y el de la materia, desinterés y utilitarismo, contemplación y pragmatismo, orbe latino y orbe sajón. La obra es también respuesta a un mundo que Rodó veía triplemente amenazado, por la democracia del número en lo político, por el culto vacío a la mercancía en lo económico y por el predominio del positivismo y el materialismo en lo filosófico. Defiende Rodó la idea de fortalecer una nueva élite que supere estas tres limitaciones a los fueros del espíritu, y dé a la América Latina un perfil propio que a su vez revalide y justifique su propia posición y la de otros artistas y pensadores. Esta aristocracia del espíritu lograría contribuir a una superación de las polaridades a través de una selección de los elementos presentes en uno de los términos que pudieran, gracias a su magisterio, conducir a la formalización de los segundos términos: como el escultor que talla el mármol y lo dota de forma, el guía logrará descubrir los elementos espirituales y los valores individuales presentes en toda multitud y trocar cantidad en calidad, calibanismo en espiritualidad, debate de intereses en debate de ideas. Posiblemente nunca alcanzó a imaginar Rodó el amplio eco y la rápida difusión que habrían de tener sus ideas, en cuanto permitieron a la nueva intelectualidad de nuestra región sentar las bases que otro intelectual, Manuel Ugarte, denominaría “un parlamento de la raza”.

El *Ariel* nos presenta un escenario característico de la intelectualidad latinoamericana de principios de siglo: no considero casual la gran coincidencia entre el ámbito donde el viejo maestro se despide de sus alumnos (“la amplia sala de estudio, en la que un gusto delicado y severo esmerábase por todas partes en honrar la noble presencia de los libros, fieles compañeros de Próspero”) y la descripción que se ha hecho del salón de Justo Sierra en una de las “Máscaras” que le dedica la *Revista Moderna* de México: la austeridad de una gran biblioteca que es a la vez gabinete de estudio y la presencia singular de una escultura, que en el caso del lugar de trabajo de Sierra es una reproducción de la Venus de Milo y en el caso del escenario donde habla el viejo maestro evocado por Rodó es una escultura de Ariel, genio del aire. Biblioteca y gabinete son así los nuevos escenarios que el positivismo y una laicización general de la cultura ofrecían a nuestros intelectuales.

Es sintomático que, en el segundo opúsculo de *La vida nueva* (1899), dedicado a Darío, haya escrito Rodó:



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.<sup>20</sup>

Así, a partir de este escenario austero y apenas iluminado donde el maestro se encuentra con sus alumnos, habrá de desplegarse un ascenso a la espiritualidad, reforzado por la presencia de una escultura que a su vez evoca este movimiento de vuelo: todo se orienta a "disolverse en concepciones más altas". Tras este prelude, hay una invocación de Ariel y del ideal soñado, como algo que está por encima de nosotros, seguida por una recuperación de Grecia y del ideal de la juventud interior, con la invitación expresa a que los jóvenes se conviertan en portavoces de la genialidad innovadora. Recordemos que Rodó dedica su texto a "La juventud de América", y que esta noción, convertida en palabra de pase del arielismo, tuvo incluso fuertes repercusiones en la formación de nuevas generaciones latinoamericanas: pensemos, sin ir más lejos, en Alfonso Reyes, Pedro Henriquez Ureña, José Vasconcelos o Germán Arciniegas.

En las siguientes secciones de la obra ingresamos ya francamente en el ideario arielista: unidad de ciencia, arte y acción como necesarias para la formación de un ser humano ideal y su integración armónica conforme al modelo griego; crítica del materialismo y recuperación de un "reino interior" del espíritu, dedicado al ejercicio de un ocio noble y creativo. El propio término "acción" se opone a cualquier otro más cercano a la idea de práctica o actividad productiva: se trata entonces de un movimiento puro e individual, no lastrado por intereses materiales.

La cuarta sección en particular se concentra en algunos elementos de la estética arielista: un regreso a la reflexión clásica en torno de la relación entre el arte y lo bello y su identificación a través de las bellas artes. El maestro predica un acercamiento al ideal griego de lo bello, bueno y verdadero. De este modo, en el *Ariel* se recuperan, sí, múltiples reflexiones sobre los autores clásicos, pero reinterpretadas a la luz de las discusiones que en ese momento se estaban llevando a cabo en París, donde las bellas artes constituyen ya desde tiempo atrás el centro modélico del campo artístico y contribuyen a marcar su especificidad respecto de otras esferas de la vida social.

---

<sup>20</sup> José Enrique Rodó, *Obras completas*, editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid, Aguilar, 1957, p. 340

Recordemos que en el prólogo a su *Rubén Darío* (1899), había escrito Rodó:

Me parece muy justo deplorar que las condiciones de una época de formación, que no tiene lo poético de las edades primitivas ni lo poético de las edades refinadas, posterguen indefinidamente en América la posibilidad de un arte en verdad libre y autónomo [ . ] Confesémoslo: nuestra América actual es, para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía de las formas, cada vez más vagas e inexpressivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; sería necesaria la refracción en un cerebro de iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whitman. Quedan, es cierto, nuestra Naturaleza soberbia, y las originalidades que se refugian, progresivamente estrechadas, en la vida de los campos. Fuera de esos dos motivos de inspiración, los poetas que quieran expresar, en forma universalmente inteligible para las almas superiores, modos de pensar y sentir enteramente cultos y *humanos*, deben renunciar a un verdadero sello de americanismo original.<sup>21</sup>

“Cómo obtener poesía de las formas, cada vez más vagas e inexpressivas de la sociabilidad”: he aquí el gran motor del *Ariel*; si por una parte resulta evidente la polarización entre un “arriba” y un “abajo” que remiten a la relación jerárquica entre espiritualidad y materialidad,<sup>22</sup> no es menos notable la relación que, con base en el modelo artístico de la época—centrado en la noción de “bellas artes” y del arte puro—, encuentra Rodó entre forma y materia, como una relación por la cual lo que es esencial está encerrado en la materialidad y debe ser liberado de ella, cosa que sólo se hará posible por el triunfo de un movimiento de emancipación espiritual, de aligeramiento, de vuelo.

Se llega en las secciones subsiguientes a otro de los puntos clave del programa antiutilitarista del *Ariel*: la ley moral como una estética de la conducta y la necesidad de cultivar el buen gusto como una forma de cultivar el sentimiento moral: en efecto, aquel que es capaz de distinguir lo delicado de lo vulgar, lo feo de lo hermoso, será capaz de distinguir lo bueno de lo malo. A diferencia del “deber ser” del puritanismo, en la moral que propone Rodó es muy fuerte el componente estético: sólo a través de una educación estética y del cultivo desinteresado del gusto se podrá constituir una élite cuyo refinamiento contraste con la dificultad de hacer entender la hermosura por la multitud. Hay aquí, como se dijo, puntos de encuentro con el modelo este-

Jose Enrique Rodó, *Rubén Darío: su personalidad literaria: su última obra*, en *Obras completas*, p. 165

<sup>22</sup> “Todo en *Ariel* sugiere la ingravidez y la altura”, observa Belén Castro Morales, en Ette y Heidenreich, *Rodó y su tiempo*, p. 98

tico de Caso y Vasconcelos, de fuerte raíz kantiana: el arte se liga al desinterés, al antipragmatismo.<sup>23</sup>

En efecto, esta forma de educación de una élite por el arte implica formar a través de la contemplación, de la suspensión de todo interés práctico, en oposición al trabajo utilitario de la mano y de la máquina. Educar es también seleccionar a los mejores en su capacidad para la vida espiritual: se trata de formar una aristocracia del espíritu, y esto implica el dominio de la calidad sobre el número, y la superación de la tendencia igualadora y uniformadora a que tiende la democracia del número con la consolidación en torno de un programa de acción de una nueva élite formada por los mejores del espíritu: se aspira así a lograr la aristocracia de los mejores a partir del consentimiento libre de los asociados.

En este punto descubrimos preocupaciones de época presentes, por ejemplo, en *La tempestad* de Renan o en las reflexiones sobre los fenómenos de masas que comenzarán a presenciar los escritores del modernismo y de la Generación del 98 y alcanzarán una de sus más claras formulaciones con Ortega y Gasset. Pero se descubre también la muy puntual reacción de Rodó a las transformaciones del espacio urbano del Río de la Plata con la llegada de nuevos sectores procedentes tanto del interior como de las grandes oleadas inmigratorias, con el aluvión de trabajadores manuales y obreros para la incipiente industria: un proceso que se hará también presente en otros intelectuales preocupados por los fuertes cambios que estaba viviendo la sociedad tradicional.

Es allí donde la crítica de Rodó se vuelve hacia el modelo norteamericano, caracterizado precisamente por el triunfo de la democracia y la fuerte afluencia inmigratoria. Rodó se preocupa por el utilitarismo y el pragmatismo norteamericano y los rasgos asociados con él, como la vulgaridad a que también dedicará Darío uno de sus más aguerridos ensayos: "El triunfo de Calibán".

<sup>23</sup> Escribe Caso: "En la intuición el objeto y el sujeto se identifican [ ] Las cosas y los seres se ven entonces, no para cumplir fines prácticos ni teóricos, sino en su propia naturaleza, *para* contemplarlos en sí mismos, mejor aun, *por* contemplarlos. Son como se ven"; y más adelante: "En el arte se rompe el círculo del interés vital: y, como consecuencia inmediata, el alma, desligada de su cárcel biológica, refleja el mundo que se ocultaba a su egoísmo. Porque era egoísta no conocía, porque pensaba en sí misma [ ..] Ahora ha cesado de querer, por eso principia a conocer lo que la rodea [ ] Cesó de querer un instante, cesaron de precipitarse unas sobre otras las ondas movedizas y locas de su egoísmo, sus deseos insaciables, tumultuosos, y en ese mismo momento es libre y feliz entre los otros seres que pueblan la creación [ ..] Tal es la primera de las victorias del alma sobre la vida, la victoria estética, el principio de la vida superior humana, *la existencia como desinterés*", Antonio Caso, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México, Ediciones México Moderno, 1919, pp 90-91

Las imágenes del Calibán como el ogro comedor de carne fresca de Darío ceden aquí su sitio a las imágenes del hormiguero, la colmena, pero también el tumulto: predominio del número, la uniformidad, la medianía, que contrastan en el discurso arielista con la evocación de imágenes que remiten tanto al ámbito de las bellas artes como al de la naturaleza. Se remata en la fórmula de la inteligencia, la contemplación estética y el desinterés como la clave para la formación de las jóvenes generaciones latinoamericanas que habrán de llevar adelante esta cruzada laica del espíritu.

Como lo ha sintetizado magistralmente Saúl Yurkiévich, el modernismo lleva a cabo una literaturización de los fenómenos socioculturales y los asimila a una visión esteticista. El propio discurso del *Ariel*, que se enmarca en una propuesta ficticia, narrativa, estiliza las relaciones sociales al trasladarlas a un ambiente ideal y colocar a maestro y alumnos en un escenario imaginario, donde puede pensarse el mundo sin estar sumergido en él, donde puede evocarse el ruido y el ritmo de la gran ciudad sin salir de un gabinete de estudio, y que cierra sobre sí mismo o, más aún, que convierte al mundo social exterior al discurso en un "contexto literaturizado", la *dicción* hecha *ficción*.<sup>24</sup> De manera complementaria, y como tan atinadamente observa Mabel Moraña:

Con su cuerpo en ausencia, Calibán es indigno de ocupar el lugar privilegiado del texto, capaz como es de mancillar con su presencia impura el espacio de la página en blanco y corromper, con su entronización en lo verbal, la función ennoblecedora del alfabeto [...] Calibán queda, entonces, relegado a la oscuridad de la conciencia burguesa, y al área indefinida e irreductible que se extiende, como en tiempos coloniales, en las afueras del espacio letrado.<sup>25</sup>

La propia supresión de toda marca de oralidad en el discurso del maestro, que adquiere un carácter formal, "deliberadamente académico y anticoloquial",<sup>26</sup> hace que se vuelva además, paradójicamente, un discurso para ser leído antes que para ser escuchado y para ser evocado

<sup>24</sup> Observa Belén Castro Morales: "En *Ariel* nos encontramos ante la invención de una situación ficticia (el discurso del maestro Próspero) y la creación de un ámbito universitario donde se desarrolla la transmisión oral del mensaje, de modo que tenemos que analizar la obra pensando no sólo en la funcionalidad enunciativa del texto ensayístico sino también en los sentidos simbólicos que encierra la ficcionalización narrativa y su representación espacial. Ya Ottmar Ette ha analizado esa "estructuración semiótica ficcional" de *Ariel*, donde, en términos de Genette, la dicción se emarca en la ficción". en Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*, p. 97.

<sup>25</sup> En Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*, p. 107.

<sup>26</sup> Foster, "Procesos de literaturización", p. 46.

de manera indirecta antes que recibido de manera directa, y se refuerce aún más este apartamiento de lo cotidiano. El sistema simbólico y el conjunto de ejemplos y parábolas “laicas” (la novia enajenada, el rey hospitalario, el esclavo filósofo) que aparecen en el *Ariel* y que producen siempre el efecto de haber sido extraídas de un tesoro de ejemplos literarios, implican también la reinterpretación del mundo de las cosas y su conversión en un mundo estetizado. Tal es el caso del propio Ariel, símbolo que alberga referencias literarias y plásticas, que reviste una faz pública pero que sólo puede abrir su secreto a los buenos entendedores y refiere así al orbe de los iniciados en el espíritu y la belleza.

Se establece así un sistema simbólico de doble referencia: Ariel y Calibán no se oponen sólo por los sentidos que connotan (espíritu-materia; desinterés-utilitarismo), sino también por el lugar que ocupan en el texto: Ariel, aún ausente de la vida social pero presente —aunque sin voz— en el texto; Calibán, presente en la vida social pero ausente en el texto. Ariel, identificado con el espíritu y el vuelo, reforzada su presencia por la imagen de una escultura que evoca necesariamente el mundo de las bellas artes, está presente en el texto y establece además un múltiple sistema de referencias cultas, tanto a la obra de Renan, quien reinterpreta a su vez los personajes de Shakespeare, como a la de Darío y Groussac, y permite trazar así un mapa imaginario que vincula a nuestra América con la latinidad en general. Calibán, ausente del texto, “relegado a la oscuridad de la conciencia burguesa” y “en las afueras del espacio letrado”, se encuentra vinculado al orbe de lo corpóreo, material, bajo, basto e inforne, y remite al gran antagonista de Próspero, aquel monstruoso representante de la canalla que deshace todo discurso. Por otra parte, como dice también Moraña,

si en el drama de Shakespeare todos son desterrados, desposeídos, naufragos, es decir actores excéntricos atrapados en la insularidad del mito y la imaginación histórica, en Rodó los sucesos pierden significado, la peripecia y el carácter son absorbidos por el ordenamiento escriturario que ancla definitivamente la acción en el perímetro alegórico del aula, microcosmos donde se juega la aventura única y unívoca del conocimiento. Todo en Rodó es espacio cerrado, perímetro, reino interior misterioso y callado [...] recinto protegido de la profanación de lo cotidiano, microrrelato de la modernidad para unos pocos.<sup>27</sup>

La conversión del mundo en libro, la versión del entorno natural y social en gabinete, aula y biblioteca, el encierro de los pocos aristócratas

<sup>27</sup> En Ette y Heydenreich, *Rodó y su tiempo*, p. 108.

del espíritu destinados a realizar un largo viaje por el orbe artístico e intelectual antes de regresar al mundo para difundir su prédica. son los varios recursos que refuerzan el vínculo simbólico con el Ariel alado y marmóreo, evocación de la educación del espíritu por la belleza, tan distante del mundo material como lo están las bellas artes y las bellas letras del modo de producción artesanal e industrial. Próspero educa por el espíritu, y refuerza así la escisión entre los diversos modelos de educación que están también rivalizando en ese mundo exterior al que llegan las oleadas inmigratorias: un sistema escolar obligado a confrontarse con las prácticas y saberes ligados al ámbito artesanal y al de la producción en serie. El ala, la frente, la idea, el espíritu, la palabra, refuerzan un modelo de enseñanza radicalmente opuesto al manual y técnico: “El honor de cada generación humana exige que ella se conquiste, por la perseverante actividad de su pensamiento, por el esfuerzo propio, su fe en determinada manifestación del ideal y su puesto en la evolución de las ideas” (p. 4).

El viejo y respetado maestro que traduce en el texto a ese joven intelectual que es Rodó propone en el *Ariel* formar, a través del ideal, al artista, al pensador, al científico y al hombre de acción:

La divergencia de las vocaciones personales imprimirá diversos sentidos a vuestra actividad, y hará predominar una disposición, una aptitud determinada, en el espíritu de cada uno de vosotros —los unos seréis hombres de ciencia; los otros seréis hombres de arte; los otros seréis hombres de acción. Pero por encima de los afectos que hayan de vincularos individualmente distintas aplicaciones y distintos modos de vida, debe velar, en lo íntimo de vuestra alma, la conciencia de la unidad fundamental de nuestra naturaleza, que exige que cada individuo humano sea, ante todo y sobre toda otra cosa, un ejemplar no mutilado de la humanidad, en el que ninguna noble facultad del espíritu quede obliterada y ningún alto interés de todos pierda su virtud comunicativa (pp. 10-11).

### *Calibanzación de las relaciones sociales*

Si en un primer nivel la oposición Calibán-Ariel presente en la obra de Rodó puede leerse como la oposición materia-espíritu, sociedad norteamericana-sociedad latinoamericana, en un nivel más profundo conduce a la advertencia sobre las amenazas de calibanzación en cuanto pérdida del patrimonio espiritual de las naciones ibero-

americanas por el avance de las oleadas inmigratorias y los peligros de “vulgarización” de la cultura. Hay en Rodó una crítica del gran proyecto civilizador de Sarmiento y Alberdi (“gobernar es poblar”), corolario de la antítesis *civilización-barbarie*. Para estos autores, “civilizar” implicaba incorporar nuevos sectores poblacionales de base europea; para Rodó, este proceso había traído aparejada la anulación de la calidad por el número: hay un nuevo término que complejiza la oposición *civilización-barbarie*, a la que se traduce con el símbolo del Calibán, y una élite nacional, amenazada por ella como Ariel lo está por Calibán, será la encargada de iluminarla.

### *El campo intelectual*

A través de su texto, Rodó da una resolución simbólica al conflicto de límites entre varios campos que comienzan a perfilarse de manera más francamente autónoma a fines del siglo XIX y principios del siglo XX: el campo artístico, el campo intelectual, el campo político, y lo hace a partir de la inserción de un nuevo elemento de enlace: el *arielismo*, por el que se define la nueva tarea del hombre de ideas en la región a partir de la refundación de la discusión en torno a la América Latina: la asociación por el espíritu. Encuentra así un nuevo punto de confluencia entre las preocupaciones propias del campo artístico y literario, del campo intelectual y de esta nueva esfera que él tanto contribuirá a definir: la de una asociación de América por el espíritu. He aquí una de las posibles explicaciones de la rápida expansión del ideal arielista en nuestra América.

Tal es el sentido de la carta que Rodó envía el 12 de octubre de 1900 a Miguel de Unamuno, en uno de cuyos pasajes leemos:

Mi aspiración inmediata es despertar con mi prédica, y si puedo con mi ejemplo, un movimiento literario realmente *serio* correspondiente a cierta tendencia ideal, no limitado a vanos juegos de forma, en la juventud de mi querida América. Tengo en mucho el aspecto artístico y formal de la literatura; creo que sin estilo no hay obra realmente literaria; y en la medida de mis fuerzas procuro *practicar* esa creencia mía. Pero también estoy convencido de que sin una ancha base de ideas y sin un objetivo *humano*, capaz de interesar profundamente, las escuelas literarias son cosa leve y fugaz. Mi propósito es difícil; usted lo sabe bien. Nuestros pueblos (España por anciana, América por infantil) son perezosos para todo lo que signifique pensar o sentir de manera profunda y con un objetivo desinteresado. No importa; trabajaremos mientras nos quede un poco de entusiasmo, estimulándolos.

nos recíprocamente los que formamos la minoría más o menos *pensadora*. Otros vendrán después que harán lo que no nos sea concedido a nosotros. Mi *Ariel* es punto de partida de ese programa que me fijo a mí mismo para el porvenir<sup>28</sup>

Las reflexiones que contiene esta carta han recibido el siguiente comentario de Ottmar Ette:

En este pasaje, que se puede comprender como un credo tanto del artista como del intelectual, el joven escritor uruguayo [. . .] insiste también en la función del intelectual (idealista y productor de ideas) como integrante de una minoría cuya tarea sería la de pensar y hacer pensar profundamente sin buscar el interés propio. Su tarea no se limita a lo estrictamente "estético", a una mera cuestión de formas literarias, sino que implica aquella "moderna *literatura de ideas*" para la cual *Ariel* no será la obra cumbre sino un "punto de partida".<sup>29</sup>

En efecto, se descubre a través de estos textos la tensión entre la figura del artista y la del intelectual, clave del modernismo, y la clara noción de que es a través del cuidado de la forma y de la palabra, esto es, en cuanto artista, como podrá hacer su aporte como intelectual. Sólo un escritor que cuenta con una "ancha base de ideas" y un "objetivo humano" logrará ser un artista pleno. Y a la vez, la cuestión del campo se complejiza dado que se interseca también con otra órbita simbólica, la de la reflexión hispanoamericanista, que evoca la posibilidad de conformación de una magna patria integrada por diversas provincias, que no son otras que cada una de nuestras naciones.

Preocupaba a Rodó tanto superar la cultura de la calle, de la masa y el desdén del hombre de pueblo hacia los artistas, como el alejamiento de la cosa pública por parte de aquellos autores de una literatura impostada, en exceso artificiosa y pesimista, practicada, según sus propias palabras, por muchos de sus coetáneos: ese "pesimismo misantrópico y egoísta" al que se refiere Pedro Henríquez Ureña en el texto ya citado. Le preocupaba sembrar un nuevo ideal para el quehacer intelectual y artístico y fomentar a través de este mapa del espíritu la unidad de Hispanoamérica. En efecto, es a partir del reconocimiento de una cierta *especificidad* en el quehacer de los hombres de letras e ideas y en la siembra de un nuevo ideal como podrá generarse una nueva corriente de vínculo entre las distintas patrias que integran la

<sup>28</sup> José Enrique Rodó, *Obras completas*, p. 1380

<sup>29</sup> Ette, "Una gimnástica del alma", p. 177



región hispanoamericana. Se trata de la formación de un "parlamento del espíritu" que contribuya a rediseñar simbólicamente el mapa de América Latina a partir de una democracia encabezada por una élite a su vez gobernada por el ideal superior de la vida del espíritu: el parlamento es en el imaginario cívico un lugar de encuentro y debate elevado de ideas: de algún modo, la contraparte del amplio salón donde el maestro habla a sus alumnos.

### *Espacio público y espacio privado*

**E**l *Ariel* la tensión entre la figura del artista y la del intelectual se compadece con la tensión entre espacio privado y espacio público. Como en un juego de cajas chinas, el estudio cerrado y en semipenumbras, preservado de la calle, de la luz y del ruido que evocan el ajetreo cotidiano, se cierra en una atmósfera austera y profesoral que no coincide tampoco estrictamente con la órbita cerrada del arte puro, se constituye así en un espacio mediador entre lo público y lo privado que encierra a su vez la ceremonia de encuentro entre un viejo profesor y sus alumnos. O otro es el sentido del breve relato del rey hospitalario, que en el farrago de la convivencia humana y el tráfico de telas, joyas y perfumería conserva un espacio "de ascético egoísmo" donde se encierra, entre "espesosmuros", lejos del bullicio exterior, de los sonidos de la naturaleza y de las pláticas de los hombres, para recuperar un mundo de idealidad, ensimismamiento, reposo (p. 14): "la última Tule" de su alma (expresión que presagia uno de los más recordados textos de Alfonso Reyes). El impulso hacia la "salvación de la libertad interior" (p. 15) se corresponde así con ese movimiento básico que advertimos en el *Ariel*: la relación entre espíritu, libertad, forma y materialidad se da no sólo como una relación entre el arriba y el abajo sino como la tarea del artista que arranca forma de la materia, y todo quehacer intelectual y artístico se vuelve una "meditación entre las treguas del quehacer miserable", una salvación de "la existencia individual" ante la presencia de las multitudes y de "la existencia colectiva" (p. 16).<sup>30</sup> El lugar de Próspero se presenta como una especie de laboratorio social preservado de las masas, donde se lleva a cabo una discusión en torno de la mucha gente. Se alegoriza así "el dominio de la *calidad* sobre el *número*" (p. 25).

<sup>30</sup> Al respecto, David William Foster señala que el "hipograma" o articulación mínima de un núcleo semántico subyacente en el *Ariel* que el texto manifiesto desarrollará plenamente, se traduce en la fórmula "A, más bien B" antes que en la determinación de pares antitéticos, véase Foster, "Procesos de literaturización", p. 45

Los cruces entre lo público y lo privado se dan en diversos niveles: por una parte, la relación entre el artista y la mayoría, como una relación entre calidad y número; por otra parte, la relación del hacedor de formas puras e incommunicables y el hombre interesado por la cosa pública. Las relaciones entre lo alto y lo bajo se vinculan a su vez con la relación entre lo material y el vuelo: la “firmeza escultural” y la “levedad ideal”, presentes en la estatua del Ariel, en la cual pugnan materia y forma, como pugnan el rayo de luz por penetrar la materia, el cincel en el mármol, el pincel en el lienzo, la onda en la arena, el ideal en la realidad, como el “Cipango y El Dorado en las crónicas heroicas de los conquistadores” (pp. 4-5). Está presente aquí la noción de “bellas artes” como negación de la materialidad y realce de la forma. El cierre del *Ariel*, donde se pinta un complejo juego de luces en el que “un rayo moribundo de sol” atravesaba aún una atmósfera en penumbras y “parecía animar en los altivos ojos de Ariel la chispa inquieta de la vida” a la vez que “hacía pensar en una larga mirada que el genio, prisionero en el bronce, enviase sobre el grupo juvenil” (p. 56), reitera este mismo juego: el mármol se ve animado por la luz y el genio se encuentra “prisionero” en la materia.

La partida de los alumnos, cuyo silencio meditabundo contrasta con la presencia de la multitud y el ruido, refuerza el carácter simbólico de ese espacio de reflexión apartado de los ámbitos público y privado pero que, sin embargo, constituye un enlace entre ambos: precisamente un lugar de suspensión de lo social donde lo social pueda pensarse. Ese espacio representa, desde mi perspectiva, el mundo del libro.

●tro tanto sucede con ese maestro a quien los alumnos gustan llamar Próspero, mediador entre Ariel y Calibán: la presencia textual de Próspero es más fuerte, en cuanto tiene voz propia, a diferencia de estos otros dos personajes, fundamentales pero sólo aparentes en el texto a través de la evocación y la contemplación, y convertidos por tanto en silencio y ruido.

Más adelante, el maestro hablará de ese descontento por lo actual que desemboca en un “optimismo paradójico”, consistente en el doble movimiento de un descontento por lo actual y a la vez la necesidad de renovarla (ese doble movimiento alimenta también el título de uno de los más recordados ensayo de Pedro Henríquez Ureña, “El descontento y la promesa”) Y páginas después se referirá al modo en que Atenas —símbolo de un lugar calificado y representativo donde lo social puede pensarse y representarse como apolíneo sin disolverse en los excesos dionisiacos— supo conciliar lo ideal y lo real, la razón y el

instinto, las fuerzas del espíritu y las del cuerpo (p. 12); lo puro irradia sobre las apariencias y a su vez las purifica (p. 17), las ideas adquieren alas potentes y veloces, “no en el helado seno de la abstracción, sino en el luminoso y cálido ambiente de la forma” (p. 21). Esta serie de analogías remata en que “lo afirmativo de la democracia y su gloria consistirán en suscitar, por eficaces estímulos, en su seno, la revelación y el dominio de las *verdaderas* superioridades humanas” (pp. 24-25).

He aquí entonces la doble función del hombre de ideas: descubrir y suscitar un movimiento espiritual oculto y latente en el mundo material y social, y propiciar “todo género de meditación desinteresada, de contemplación ideal, de tregua íntima, en la que los diarios afanes por la utilidad cedan transitoriamente su imperio a una mirada noble y serena tendida de lo alto de la razón sobre las cosas” (p. 13). Si el modelo de este programa es el desinterés del quehacer artístico, al que sin embargo muchos siguen considerando “la superfluidad del arte”, que “no vale para la masa anónima los trescientos denarios” (p. 17), este programa tiene para Rodó un fin ético fundamental: propiciar “la caridad que anhela transmitirse en las formas de lo delicado y lo selecto” (p. 17) y contemplar la ley moral como una estética de la conducta (p. 18). De este modo se dará un acuerdo superior entre el buen gusto y el sentimiento moral (p. 21). Es a través de este nuevo ingrediente añadido a la reflexión: la vinculación entre forma artística y ley moral, el puente entre ética y estética, como Rodó —hombre de letras, hombre de libros— diseñará uno de los rasgos básicos del campo intelectual que por esos años se encuentra en plena gestación.

Por otra parte, el modelo que ofrecen las bellas artes y las letras —contemplación *versus* utilitarismo, consideración estética y desinteresada de la vida *versus* consideración pragmática e interesada— entra en tensión con el quehacer propio de la inteligencia, que se inserta en un nuevo campo en plena gestación: el campo intelectual. Rodó propone, en voz de su maestro, un “convenio de sentimientos y de ideas” (p. 4) y procura conciliar “el interés del pensador y el entusiasmo del artista” (p. 5) a través de los rasgos de “heroísmo” y “genialidad”, ya que América “necesita grandemente de su juventud”, “la revelación de fuerzas nuevas”, “la genialidad innovadora” (p. 10), hombres de ciencia, de arte y de acción capaces de desarrollarse como seres humanos plenos.

*Dos patrias*

EN versos fundamentales Martí escribió: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”. El hombre letrado del modernismo se siente así atenuado entre los deberes cívicos y la creación, de algún modo, el ámbito de lo público y el de lo privado, que sólo se podrán resolver a través de las diversas manifestaciones del heroísmo. Si en Martí la oposición entre estas dos esferas, la diurna de la lucha política y la nocturna “de la pulsión estética” a que se refiere Julio Ramos, se ve exacerbada por su peculiar condición de artista y luchador revolucionario en condiciones límite, que siente un profundo aborrecimiento por “las palabras que no van acompañadas de actos”,<sup>31</sup> en el caso de Rodó, escritor en un clima democrático y parlamentario, esta tensión se resuelve de manera diversa. Martí escoge el término “acto”, Rodó se refiere a “acción”, con un diverso acento y con un diverso modo de entender el heroísmo, aunque con una semejante actitud de preocupación por la relación entre palabra y ciudadanía. En ambos casos nos encontramos con respuestas diversas a un mismo problema: la inserción del hombre de letras en la sociedad. Como dice también Ramos:

En términos del campo literario [ ] ese proceso de racionalización moderna sometió a los intelectuales a una nueva división del trabajo, impulsando la tendencia a la profesionalización del medio literario y delineando la reubicación de los escritores ante la esfera pública y estatal. Pero más importante aún [...] el proceso de autonomización produjo un nuevo tipo de sujeto relativamente diferenciado, y frecuentemente colocado en situación de competencia y conflicto con otros sujetos y prácticas discursivas que también especificaban los campos de su autoridad social. Este sujeto literario se constituye en un nuevo circuito de interacción comunicativa que implicaba el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarcaba los límites de la esfera más o menos específica de lo estético cultural.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Julio Ramos. “El reposo de los héroes”, *Prismas*, revista de historia intelectual (Universidad de Quilmes, Argentina), núm. 1 (1997), p. 40. Ramos aborda allí “la relación problemática entre el intelectual y la guerra”: se trata de “un sujeto escindido”, en palabras del propio Martí, por el “aborrecimiento que tengo a las palabras que no van acompañadas de actos” (p. 36).

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

Y se refiere de inmediato el mismo autor a "las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización":

Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales.<sup>33</sup>

Estas agudas reflexiones de Ramos nos permiten llegar a la conclusión de nuestra propia lectura del *Ariel*: serenidad que encierra conflicto; defensa del mundo del libro revestida con la forma de un discurso cívico; afirmación de la palabra escrita a través de una prédica que evoca los signos de la oralidad; invitación a la lectura intensiva del libro por parte de quien prodigó su pluma en diversidad de formas discursivas y formatos editoriales; tensión entre obra cerrada y obra abierta;<sup>34</sup> texto relativamente autónomo que remite constantemente a apoyaturas paratextuales y referencias contextuales; defensa antimercantil de la palabra por parte de uno de los pocos intelectuales latinoamericanos que logró vivir de la palabra; arquitectura que se resuelve en puntuales y dispersas soluciones escultóricas: el gran ámbito austero del salón se concentra en un punto, ocupado por la estatua de Ariel, genio del aire; por fin, voz registrada en libro, que aspira a ser escuchada y leída entre el ruido y el silencio.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>34</sup> Leemos esta advertencia a los *Motivos de Proteo*: "Y nunca *Proteo* se publicará de otro modo que de éste; es decir: nunca le daré 'arquitectura' concreta, ni término forzoso; siempre podrá seguir desenvolviéndose, 'viviendo'. La índole del libro (si tal puede llamársele) consiente, en tomo de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo 'devenir', un libro abierto sobre una perspectiva indefinida". José Enrique Rodó, *Ariel* [y] *Motivos de Proteo*, p. 60